I 584
T C

teatrul

PII
0584

6
1959

S U M A R

Pag.

Margareta Bărbuță PASIUNE ȘI SPIRIT DE RĂSPUNDERE
Munca teatrelor cu autorii dramatici 1

Eugen Nicoară EDUCAȚIA COMUNISTĂ — OBIECTIV PRINCIPAL ÎN DRAMATURGIA PENTRU TINERET 6

B. Elvin ACTUALITATEA, IZVOR AL ORIGINALITĂȚII 12

M. Alexandrescu CUM ÎL JUCĂM PE CARAGIALE 16

Florin Tornea BRECHT ȘI TEATRUL LUI 25

DISCUȚII

Dumitru Solomon CEVA DESPRE REPLICA OFENSIVĂ 35

PROFILURI DE TEATRE

Florian Potra VÎRSTE ȘI STADII DIFERITE
ALE SCENELOR DE LIMBĂ GERMANĂ 40

PORTRETE ȘI MĂRTURII

Valentin Silvestru GEORGE VRACA — ÎN CÎTEVA MĂRTURII DESPRE CONTEMPORANEITATE 47

SEMNALĂM

I. Derei MONTĂRI IEFTINE, ARTĂ DE PREȚ 55

CRONICA

Semnează: *Emil Riman, Florian Potra, C. Paraschivescu, Eugen Nicoară, Al. Popovici, S. Massler, Titus Priboi, Ilie Rusu, Mihai Crișan* 60

TEATRUL DE AMATORI 82

ÎNSEMNĂRI 86

MERIDIANE

Mihai Raicu PEISAJ TEATRAL DIN CAPITALA R. P. BULGARIA . . . 89

Carlo Di Stefano TEME ȘI CĂUTĂRI ÎN REPERTORIUL ITALIAN CONTEMPORAN 93

CĂRȚI-REVISTE 95

P II 0584

teatrul

iunie
6
1959
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

Margareta Bărbuţă

PASIUNE ŞI SPIRIT DE RĂSPUNDERE

– MUNCA TEATRELOR CU AUTORII DRAMATICI –

E regretabil că discuţia începută în nr. 12/1958 al revistei „Teatrul" prin articolul regizorului Mihai Raicu, *Cum lucrăm cu autorii dramatici,* nu a atras mai mulţi participanţi, din rîndurile dramaturgilor, regizorilor, directorilor de teatru, secretarilor literari. Au răspuns doi autori dramatici, V. Bîrlădeanu şi N. Tăutu, care au împărtăşit unele aspecte ale experienţei lor personale din colaborarea cu teatrele: negative la unul, pozitive la celălalt. Şi cît de utilă ar fi fost o largă dezbatere, care ar fi luminat laturi noi, izvorîte din experienţa fiecăruia, în această problemă, de importanţa căreia nu se mai îndoieşte nimeni. A devenit din ce în ce mai limpede faptul că fără o colaborare creatoare între teatre şi dramaturgi nu se poate realiza o literatură dramatică valoroasă, în stare a răspunde cerinţelor sporite ale maselor de oameni ai muncii, spectatorii de azi ai teatrelor noastre. Fără o dramaturgie originală, inspirată din actualitatea fierbinte, teatrele nu-şi pot îndeplini sarcina lor primordială, de educare a spectatorilor în spiritul luptei pentru socialism şi comunism; fără teatrele care să-i dea viaţă scenică, dramaturgia nu-şi valorifică tocmai esenţa virtuţilor sale, posibilitatea de a recrea viaţa, de a acţiona prin exemple vii asupra spectatorilor. În afara teatrului, conducîndu-se după principii, teorii, îndrumări abstracte şi generale, dramaturgul izbuteşte mai greu în opera de întruchipare în imagini vii, dramatice, a mesajului său arzător. Fără dramaturg...

Dar acestea sînt adevăruri de mult cunoscute, repetate adesea în paginile presei noastre şi în unele dezbateri şi conferinţe din ultimii ani. La modul „principiu", nimeni nu le contestă. Mulţi dintre oamenii de teatru ştiu să le şi expună frumos, afirmînd necesitatea unei munci rodnice între teatre şi autori, în care teatrele să fie animate de „pasiune" şi „un puternic simţ de răspundere", pentru a evita birocratismul şi formalismul şi a da viaţă principiului după care „poetul dramatic trebuie să facă parte integrantă din marea familie a teatrului". Multe din aceste principii sînt expuse şi în articolul lui Mihai Raicu, despre care am amintit. Unele dintre ele sînt discutabile, desigur, reprezentînd un punct de vedere care poate găsi aprobare sau dezaprobare în rîndul oamenilor de teatru. În ansamblu însă, articolul afirmă idei juste, dovedind că din punct de vedere teoretic problema nu mai prezintă dificultăţi. Dar din punct de vedere practic?

Articolele celor doi dramaturgi ne atrag atenţia asupra a cel puţin două moduri diferite de a rezolva în practică problema muncii teatrelor cu autorii dramatici: pe de o parte, modul birocratic, prin referate mai mult sau mai puţin ample, care se transmit autorului fără a se mai discuta cu el; pe de altă parte modul creator, prin discuţii şi îndrumări concrete în cadrul teatrului, cu participarea unui larg colectiv de artişti, însufleţit de dorinţa de a vedea născîndu-se o nouă operă de artă.

Aceste două moduri, fundamentale, capătă diverse variante de la teatru la teatru, de la caz la caz. Consecvenţă deplină nu există nici pe o linie, nici pe cea-

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

P II 2221.

laltă. Ceea ce e bine într-un caz (cel negativ), e rău în celălalt (cel pozitiv). Dar aceasta confirmă o altă afirmație a lui M. Raicu și anume că, deocamdată, munca teatrelor cu autorii se desfășoară cam sub semnul întîmplării și că de la principii la practică mai este, deocamdată, o cale destul de lungă de străbătut — deși nu se pot nega anumite rezultate îmbucurătoare.

Dar să lăsăm abstracțiile și să intrăm în domeniul concretului. Am cunoscut anul acesta cîteva fenomene interesante în munca teatrelor cu autorii, care merită a fi discutate cu titlu de experiență.

Fără îndoială că, la fel ca și în alte domenii de activitate, inițiativa joacă un rol important în munca de stimulare și îndrumare a creației dramatice. Rolul teatrelor în direcția realizării pieselor originale necesare repertoriului începe chiar de la stimularea autorilor și îndrumarea lor spre temele menite să exprime sensul și direcția principală a dezvoltării realității sociale contemporane, temele majore ale vieții noastre, în funcție, bineînțeles, și de sarcinile speciale ale teatrului, de profilul său ideologic-artistic.

Dintre piesele originale apărute în această stagiune în premieră pe scenele din țară, cîte s-au datorat oare inițiativei teatrelor respective? Foarte puține. Cu foarte rare excepții, teatrele continuă să aștepte, pasive, apariția pieselor, fără a se preocupa de intențiile dramaturgilor, de planurile lor de creație, fără a-și preciza un anumit program ideologic-artistic pentru realizarea căruia să dea apoi bătălia cu toate forțele. Am întîlnit această preocupare la Teatrul Armatei. Profilul precis conturat al teatrului obligă la orientarea activității sale îndeosebi spre o dramaturgie cu tematică eroico-patriotică. De aci strădaința conducerii și colectivului teatrului de a obține de la autori piesele necesare îndeplinirii acestei sarcini ideologice. Nu e de mirare deci că pe „șantierul" teatrului există în permanență cîteva nume noi de autori, cu care s-a discutat, care au prezentat teatrului proiectele unor piese și cu care se lucrează încă de la proiect, urmărindu-li-se activitatea, dîndu-li-se ajutor creator pe tot parcursul lucrării. Consiliul artistic discută cu seriozitate lucrările propuse de secretariatul literar. Este o muncă perseverentă, care va da roade în măsura în care îndrumarea autorilor se va face de la nivelul celei mai înalte exigențe ideologice și artistice. Asupra acestei probleme vom reveni.

La începutul acestei stagiuni, Teatrul de Stat din Timișoara a organizat un concurs de dramaturgie, în scopul îmbogățirii propriului repertoriu prin stimularea unor autori din regiune. S-a evidențiat cu acest prilej, char dacă nu e încă scutită de unele observații, piesa lui Radu Teodoru *Nedeia umbrelor*, pe care teatrul a introdus-o în repertoriu. S-a cîștigat o piesă, dar mai ales un dramaturg, care va rămîne desigur mai departe credincios teatrului care l-a promovat.

Asemenea inițiative sînt încă rare. Dar existența lor dovedește creșterea interesului și a dorinței teatrelor din țară de a-și crea propriul lor repertoriu original și de a nu se mai mulțumi să reia piesele jucate în premieră de teatrele bucureștene. Aceste inițiative contribuie la lărgirea patrimoniului dramaturgiei noastre contemporane și la diversificarea și îmbogățirea peisajului tematic, tipologic, al literaturii noastre dramatice.

Cele mai multe teatre se mărginesc să aștepte piesele pe care autorii le scriu din proprie inițiativă. Trebuie să spun însă că în aprecierea pieselor pe care le primesc și în atitudinea față de ele, se remarcă în teatre o mare diversitate, care poate fi socotită inconsecvență. Teatrul „C. Nottara", de pildă, trece cu ușurință de la entuziasm la indiferență, după criterii nu totdeauna deslușite. Se entuziasmează pentru o comedie facilă și cu iz negativist a lui Dan Negreanu *(Păianjenii)*, dar primește cu indiferență piesa lui V. Bîrlădeanu *Orașul fără istorie*, cu șanse de reușită cel puțin egale și mult mai prețioasă prin conținutul ei, înfățișînd un conflict de clasă, legat de construirea unui oraș nou, socialist, în țara noastră. (Aceasta din urmă a avut soarta rezolvării prin două referate trimise autorului.) Piesa *Din mers* de Mariana Pîrvulescu, piesă străbătută de suflul romantic al luptei tineretului comunist, în primii ani de la Eliberare, pentru instaurarea regimului democrat, n-a fost discutată deloc în consiliul artistic. Ceea ce a făcut-o pe autoare, după o lungă așteptare, să o prezinte Teatrului Tineretului, unde a găsit o primire mai călduroasă (ce e drept, după o „încălzire" lentă). In schimb, la „Nottara" s-a acordat de la început o mare atenție piesei *Proces de divorț* de actorul Ion Gheorghiu (de la Teatrul „Nottara").

La Teatrul Municipal s-au prezentat aproape simultan două piese: *Secunda 58* de Dorel Dorian și *Adio Tumba!* de N. Mavrodin, cea dintîi, o piesă tinerească, reflectînd probleme de etică ale oamenilor de pe un șantier, cea de a doua, o piesă „de cameră", reflectînd cazul de conștiință al unui intelectual. După ce criterii s-a orientat teatrul cînd a ales în primul rînd piesa *Adio Tumba!?* N-aș putea spune. In cele din urmă însă, teatrul a renunțat să mai pună în scenă în această stagiune una din cele două piese, rămînînd dator spectatorilor săi, pe ambele scene, cu cîte o piesă romînească.

Dator a rămas și Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești, pentru care deschiderea tîrzie a stagiunii nu poate fi o justificare pentru renunțarea la cea de a doua premieră romînească, dacă ținem seama de faptul că în repertoriul curent al teatrului figurează o singură piesă contemporană originală.

S-ar putea crede că indiferența sau răceala unor teatre față de unele piese originale se datorează exigenței conducerii și consiliului artistic, care nu pot acorda sprijinul lor unor lucrări lipsite de calități. Uneori acesta e adevărul, și e bine cînd este așa. Alteori însă se întîmplă că același teatru, care a manifestat exigență extremă față de o piesă, arată o toleranță excesivă față de alta. La Teatrul „C. Nottara" s-a propus introducerea în repertoriu a piesei *Omul care tace* de Vornic Basarabeanu, lucrare scrisă cu talent, dar cu serioase deficiențe ideologice.

Lipsa de exigență se manifestă adesea din pricina unei greșite înțelegeri a sarcinii de a promova dramaturgia originală, din patriotism local etc. Teatrul din Arad a propus înscrierea în repertoriu a piesei *La capătul nopții* de Ion Jivan. Intenția lăudabilă de a promova un autor local n-a fost însă suficientă pentru realizarea unei piese valoroase. Încercînd să oglindească în piesa sa procesul de descompunere a chiaburimii, ca clasă, sub presiunea înaintării forțelor socialismului la sate, autorul a reeditat de fapt vechea dramă a pămîntului, încheindu-și piesa cu moartea violentă (prin asasinat și sinucidere) a chiaburilor, al căror pămînt trecea astfel în stăpînirea celor în drept, rudele lor sărace și foștii lor argați. Lupta de clasă apărea palidă, din pricină că palide erau forțele noului prezentate în piesă. Elementele naturaliste, violente, contribuiau la accentuarea impresiei că lucrarea nu aparține actualității noastre, ci unei epoci îndepărtate din istoria luptei țărănimii muncitoare pentru pămînt.

Iată așadar că nici promovarea lipsită de exigență a unor lucrări originale nu poate fi considerată o metodă bună de stimulare a creației. Promovarea unui autor local nu este o acțiune meritorie *în sine,* ci numai în măsura în care *piesa contribuie efectiv la educarea publicului.*

Sînt teatre care au izbutit în ultimii ani să stabilească legături trainice cu unii autori, apropiindu-i de munca lor, făcîndu-i să simtă o atmosferă de prietenie, de unitate a aspirațiilor, a intereselor, a gîndurilor artistice. Nu știu dacă Laurențiu Fulga sau Nicolae Tăutu vor scrie în viitor pentru vreun alt teatru decît Teatrul Armatei. Deocamdată, ei au dovedit un atașament deosebit pentru teatrul care le-a reprezentat primele lucrări și de care se simt legați, nu numai prin calitatea lor actuală de consilieri artistici. O asemenea legătură creatoare s-a stabilit și la Cluj, între Teatrul Național și autorul dramatic Teofil Bușecan, a cărui primă piesă *Nopțile tăcerii* a fost jucată de acest teatru acum cîțiva ani. Bușecan se află acum la cea de treia piesă, lucrată cu sprijinul colectivului Teatrului Național din Cluj. Dar s-a întîmplat și aci ca, din dorința, foarte legitimă de altfel, de a-și promova mai departe autorul, teatrul să se grăbească să pună în scenă piesa într-o formă nefinisată. Tîrzia observare a deficiențelor de conținut și de formă, ale piesei, a creat greutăți în munca interpreților, care au fost nevoiți să repete un text în mai multe variante, ca într-un studio experimental, în care însă improvizația diverselor „studii" și „scene" nu cere și efortul de memorie al unor repetiții obișnuite. Aici intervine un alt factor foarte important în munca teatrului cu autorul și anume: rolul regizorului.

Este deosebit de însemnată contribuția pe care regizorul o poate aduce la desăvîrșirea unui text dramatic. Înarmat cu capacitatea înțelegerii liniilor generale de dezvoltare a acțiunii, conflictului, eroilor și cu aceea a conceperii spectacolului pe baza ideii directoare a operei dramatice, regizorul este cel mai în măsură să-i dea autorului un ajutor concret și eficient, pentru închegarea definitivă a lucrării, pentru luminarea părților confuze, pentru întărirea liniilor șubrede, pentru încheierea tuturor laturilor construcției dramatice într-un tot unitar, care să dezvăluie treaptă cu treaptă ideea în numele căreia a fost scrisă opera. În colaborarea dintre regizor și autor trebuie să se pornească, cum spunea Nicolae Tăutu, „de la importanța socială a ideii. Aici trebuie să se manifeste exigența sporită și fără nici o concesie a membrilor consiliului artistic ca și a colectivului de actori: de la mesaj, de la conținutul piesei“. În cadrul Teatrului Național din Cluj, Teofil Bușecan a primit un ajutor substanțial de la regizorul C. Anatol și de la colectiv pentru desăvîrșirea primei sale piese. La cea de a doua, scăzînd exigența, s-a ajuns la acel produs amorf străbătut de rare scînteieri, care s-a numit *Fericirea furată*. La ultima sa piesă *Dialog în parc*, atenția regizorului C. Anatol s-a îndreptat îndeosebi asupra unor laturi formale, compoziționale, neglijîndu-se o problemă fundamentală ca aceea a raportului de forțe în cadrul conflictului, care reflectă o perioadă însemnată din istoria luptei studențimii noastre, conduse de partid, pentru revoluționarea învățămîntului superior. Merită toată lauda munca lui C. Anatol de îndrumare concretă și directă a autorului. Dar pierderea la un moment dat a exigenței ideologice, a perspectivei muncii, poate dăuna atît autorului, cît și colectivului.

Teatrul Maghiar din Satu Mare a izbutit în această stagiune să realizeze o piesă nouă originală, lucrînd îndeaproape cu scriitoarea de limbă maghiară Simon Magda. Iată însă că exigențele regizorului G. Harag s-au oprit... înaintea finalului. Vrînd să îmbunătățească finalul primei versiuni a piesei, în care două personaje încercau să se sinucidă, în mod destul de puțin justificat, regizorul și autoarea s-au mulțumit cu o soluție facilă, grăbind rezolvarea conflictului prin cîteva replici atît de convenționale, încît publicul nici n-a înțeles că piesa s-a terminat, ci a rămas în sală, așteptînd continuarea.

Munca regizorului cu autorul nu este ușoară. Ea cere o bună pregătire ideologică și profesională. Nu e o problemă de strictă specialitate, care ar depăși limitele atribuțiilor sau specialității regizorului, cum crede M. Raicu. Adevărul este însă că, din păcate, noi avem puțini regizori care se pasionează și se preocupă de problemele textului dramatic, cei mai mulți dintre ei preferînd să creeze spectacole pe baza unor texte finisate. Dar nu poate fi mai nobilă misiune pentru un regizor, decît de a contribui, nu numai la realizarea spectacolului, ci la desăvîrșirea operei dramatice, la limpezirea conținutului ei de idei, la șlefuirea imaginilor, astfel încît ele să exprime cît mai plin, mai bogat, mai cuprinzător și mobilizator, gîndul autorului. Adesea regizorul se mărginește la indicarea unor modificări formale, neesențiale, ici scurtarea unei scene, dincolo înlocuirea unui cuvînt cu altul care sună mai bine, rotunjirea unei fraze. Exemple de colaborare rodnică a regizorului cu autorul există, desigur: Sică Alexandrescu cu Aurel Baranga la *Mielul turbat* sau *Arcul de triumf*, cu Mihai Beniuc la *În Valea Cucului;* Moni Ghelerter cu Al. Mirodan la *Ziariștii;* M. Raicu cu L. Fulga la prima versiune a piesei *Ultimul mesaj* din 1949—50. Dar în legătură cu aceasta, se ridică întrebarea: de ce n-a perseverat Mihai Raicu în această acțiune de sprijinire a autorilor? Și de ce se menține la niște generalități cunoscute în articolul său, de parcă n-ar avea nici o legătură directă cu problema pe care o discută?

Aceasta corespunde, de altfel, cu raportul dintre „principiu“ și „practică“ pe care-l semnalam la începutul rîndurilor de față. În principiu, toți directorii teatrelor caută cu înfrigurare piese originale, cu care să-și completeze repertoriul, răspunzînd astfel așteptării pasionate a oamenilor muncii, dornici de a vedea pe scenă imaginea profund emoționantă a epocii noastre. În practică, unii autori sînt opriți încă de la ușa teatrului cu explicația candidă că tema piesei nu corespunde profilului teatrului, sau că teatrul mai are o piesă cu aceeași temă. În principiu, cele mai bune forțe ale colectivului teatral sînt mobilizate pentru ca piesa originală să dobîndească la timp o valorificare scenică de maximă expresivitate și putere de comunicare. În practică, în stagiunea aceasta am asistat la un fenomen neașteptat: trei teatre din București au tărăgănat mai mult decît era nevoie pregătirea unor piese romînești noi: Teatrul Național „I. L. Caragiale“, *Surorile Boga* de Horia Lovinescu; Teatrul „C. Nottara“, *Ferestre deschise* de Paul

Everac; și Teatrul Tineretului, *Partea leului* de C. Teodoru. În principiu, teatrele stimulează. În practică, așteaptă. Uneori se manifestă în teatre o adevărată inerție. Teatrul Național din București și-a îndeplinit în bună măsură datoria față de dramaturgia originală prezentînd în stagiunea aceasta trei piese originale: *În Valea Cucului, Cuza Vodă* și *Surorile Boga*. Aceasta nu justifică deloc neglijența dovedită față de alte lucrări, cărora nu li s-a acordat nici dreptul discutării în consiliul artistic. Piesa *Uriașul din cîmpie* de M. Davidoglu nu a fost discutată în consiliul artistic, și nici cu autorul, la cîteva luni după ce acesta o depusese la teatru. Și e vorba de un dramaturg care i-a adus Teatrului Național cinstea prezentării pe scena sa a primelor piese inspirate din viața și lupta pentru socialism a clasei noastre muncitoare. În prima ei versiune, piesa avea mari slăbiciuni, e adevărat. Dar asta nu justifică întîrzierea teatrului de a discuta cu autorul.

În colaborarea dintre teatre și autori, nu numai cele dintîi au datorii, și nu numai teatrele poartă răspunderea unora din greutăți. La fel de răspunzători sînt dramaturgii. Discuțiile repetate din ultima vreme în legătură cu sarcina teatrelor de a stimula și sprijini creația au dat naștere, se pare, falsei impresii că dramaturgii ar fi absolviți de datorii. A sprijini dramaturgia nu înseamnă a renunța la exigență. Dimpotrivă. Și totuși, unii autori socotesc că observațiile critice aduse piesei de consiliul artistic, de regizorul și directorul teatrului, sînt o dovadă a dezinteresului acestora sau a subaprecierii dramaturgiei originale. Atitudinea pasionată și principială față de creație nu trebuie însă confundată cu indulgența și nici cu lipsa de discernămînt. Intransigența față de critică a unor autori ridică adesea greutăți de neînvins în calea colaborării creatoare dintre ei și teatre. De aci unele relații încordate, de aci rezerva unor membri ai consiliilor artistice de a-și spune deschis și principial părerea. Dramaturgii scriu pentru a fi jucați. Aceasta este un lucru de la sine înțeles. Dramaturgia există pentru public și ea trebuie să ajungă cît mai repede în fața publicului. Cît mai repede și *cît mai bine*. Teatrele sînt datoare să prezinte publicului, nu numai lucrări originale multe, ci multe și bune. Pentru calitatea creației lor, pentru profunzimea ideilor și expresivitatea imaginilor, dramaturgii răspund în fața publicului muncitor dornic de cultură. Acestui public, nu i se poate oferi orice, oricum. Și conducerile teatrelor știu acest lucru, după cum știu că o lucrare slabă, nereușită, care nu poartă în ea un adevăr adînc despre actualitate, exprimat într-o formă dramatică puternică, îndepărtează publicul de teatru. La nivelul de azi al dramaturgiei noastre, după succesele din ultimii 10 ani, publicul nu mai acceptă decît lucrările corespunzătoare acestui nivel. Așadar, este necesar ca în colaborarea cu teatrele, în creația lor, dramaturgii să pornească cu aceeași pasiune și același puternic simț de răspundere. Nu e vorba de două tabere cu interese deosebite. E vorba de conlucrarea în numele aceluiași interes, interesul realizării unor opere memorabile, demne de epoca pe care o trăim și de spectatorul pentru care creăm: constructorul noii societăți.

Pentru întîmpinarea marii sărbători a celor 15 ani de la Eliberare, unele teatre au lucrat cu autorii, realizînd cîteva piese noi într-o colaborare care demonstrează creșterea maturității ideologice și artistice și a unora și a celorlalți. Roadele acestei colaborări se vor vedea la deschiderea festivă a stagiunii.

Deocamdată, ținînd seamă de succesele de pînă acum și de condițiile create de aceste succese, cred că nu există nici o îndoială asupra posibilității realizării *în practică* a visului enunțat atît de nostalgic de M. Raicu și subliniat atît de pesimist de V. Bîrlădeanu despre ce înseamnă, vorbind de o piesă, că e *în lucru* la teatru: „actori și regizor, întîlnindu-se zile și nopți cu autorul; dezbătînd cu aprindere poziția ideologică, osatura dramatică, caracterele personajelor... O muncă vie, în care personajele capătă viață înainte de repetiții, în care formula de spectacol merge mînă în mînă cu textul, în care autor, regizor, actor formează o unitate..." Cine poate împiedica realizarea acestui „vis"? Pentru aceasta trebuie doar... „pasiune și un puternic simț de răspundere".

Eugen Nicoară

EDUCAŢIA COMUNISTĂ – OBIECTIV PRINCIPAL ÎN DRAMATURGIA PENTRU TINERET

Printre numeroasele concursuri literare închinate celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre este şi unul care are un caracter mai deosebit. E vorba de un concurs la care urmează să se prezinte lucrări inspirate din viaţa nouă a tineretului din uzine, fabrici, şcoli, şantiere, sate, înfăţişîndu-se hotărîrea nestrămutată a tineretului nostru de a apăra şi dezvolta cuceririle revoluţionare, marele său elan patriotic pe şantierele construcţiei socialiste.[1] Concursul e binevenit, nu numai pentru că va prilejui desigur afirmarea unor noi talente scriitoriceşti, ci îndeosebi fiindcă vine să susţină, să stimuleze şi să însufleţească acţiunea de educare şi dezvoltare a conştiinţei comuniste a oamenilor muncii, desfăşurată deopotrivă pe planul învăţămîntului ca şi al artelor. „Pentru construirea cu succes a noii orînduiri — a spus tovarăşul Gheorghiu-Dej — are o mare însemnătate faptul că în rîndurile oamenilor muncii din ţara noastră, ca rezultat al activităţii educative duse de partid, creşte şi se dezvoltă atitudinea socialistă faţă de muncă, faţă de proprietatea socialistă şi de bunul obştesc, patriotismul fierbinte, devotamentul faţă de cauza socialismului. În desfăşurarea activităţii sale în acest domeniu, partidul nostru ţine seama de faptul că dezvoltarea condiţiilor vieţii materiale a societăţii merge înaintea schimbărilor în conştiinţă, *formarea conştiinţei socialiste fiind un proces care necesită timp şi eforturi o dată cu lupta perseverentă şi hotărîtă împotriva rămăşiţelor lumii vechi, a influenţelor de tot felul ale moralei şi ideologiei burgheze*".

În lumina acestor cuvinte, desprindem şi pentru teatrul şi dramaturgia noastră drept principală sarcină intensificarea preocupării pentru educaţia comunistă în rîndurile oamenilor muncii şi îndeosebi ale tineretului. Fără îndoială, sarcina nu e nouă. Lupta pentru descoperirea şi afirmarea *noului* socialist, pentru promovarea atitudinii şi eticii partinice în relaţiile noi, născute şi fructificate de anii construirii socialismului pe care-i trăim, a fost în mare — din chiar începuturile lor firave — conţinutul şi obiectivul dramaturgiei şi teatrului nostru. Şi acest conţinut şi acest obiectiv au avut — nu încape îndoială — ecou în conştiinţa publicului, i-au luminat-o şi întărit-o, i-au educat-o pe coordonatele înalt umaniste ale partidului, ale socialismului.

Dacă se pune astăzi cu insistenţă osebită accent pe latura socialist-educativă a teatrului, aceasta — cum se vădeşte din cuvintele citate ale tovarăşului Gh. Gheorghiu-Dej — se datoreşte *necesităţii istorice* de accelerare a procesului de creştere şi întărire a conştiinţei socialiste a omului muncii, pe măsura creşterii de azi, impetuoasă, a construcţiei socialismului în ţara noastră, pe măsura influenţei crescînde pe care ideea socialismului o dobîndeşte zi de zi în lume. Nu e, aşadar, vorba de o sarcină nouă, cît de împlinirea, mai în adîncime, mai operativ, mai eficient, a unor sarcini de bază ale artiştilor şi scriitorilor noştri ; de o chemare patriotică pe care artiştii şi scriitorii noştri o resimt din partea realităţilor înseşi şi a zilei de azi, din partea vieţii şi practicii revoluţionare care-şi aşteaptă oglindirea artistică — mai convingător decît oricînd. Căci, aceste realităţi şi această viaţă conţin în ele forţa nemijlocită educativă — socialist, comunist-educativă — pe care opera dramatică o doreşte. Căci, în adevăr, aceste realităţi şi această viaţă înarmează oamenii muncii şi mai ales tineretul cu conştiinţa perspectivei minunate pe care o deschide umanităţii comunismul, le dezvoltă într-o strălucitoare înflorire cele mai valoroase calități omenești. M. I. Kalinin, în urmă cu cîteva decenii, formula una din cele mai lapidare definiții ale educației comuniste: „Principiile comuniste, în accepțiunea cea mai simplă a cuvîntului, sînt principiile omului de cultură superioară, cinstit, înaintat; ele înseamnă dragoste pentru patria socialistă, prietenie, spirit tovărășesc, omenie, cinste, dragoste pentru munca socialistă și încă alte multe calități superioare, firești pentru oricine. Cultivarea, formarea acestor însușiri, a acestor calități superioare, este elementul constitutiv cel mai de seamă al educației comuniste". Cît e de adevărată această formulare ne demonstrează nenumăratele pilde de eroism în muncă și pe frontul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, săvîrșite de oamenii, de tinerii sovietici. Membrii „Tinerei Gărzi", Zoia Kosmodemianskaia, Alexandru Matrosov sînt figuri de tineri devenite legendare, înzestrate cu forța exemplului desăvîrșit. Ne-o demonstrează de asemenea viața și lupta lui Ilie Pintilie, Vasile Roaită, Filimon Sîrbu, Donca Simo, și a atîtor altor eroi căzuți pentru marea cauză a noului. A oglindi în piese de teatru viața și lupta unor asemenea eroi, ca și a ridica în lumina artei chipurile și eforturile a mii și mii de tineri, entuziaști constructori ai vieții noi, în condițiile păcii și ale luptei mondiale pentru pace, e o îndeletnicire nu numai abundentă în satisfacții estetice, dar și în rodnicie educativă.

---

[1] Organizat de C.C. al U.T.M., Ministerul Invăţămîntului şi Culturii, Uniunea Scriitorilor şi U.A.S.

Dramaturgii noștri, în marea lor majoritate, au înțeles că educația comunistă se poate împlini cu succes în clipa cînd abordează acele teme oferite de realitate, care dau posibilitate creatorilor de a descifra bucuriile, frămîntările și căutările oamenilor antrenați în construirea socialismului. Reușitele cele mai de seamă repurtate de dramaturgii noștri au fost acelea care s-au înălțat pe temelia temelor oferite de actualitatea, în permanentă transformare, a construirii socialismului, de actualitatea care erupe ca un vulcan zi de zi, cu noi aspecte, cu noi fapte, cu noi evenimente vrednice de oglindire artistică. Adevărul acestei afirmații e demonstrat de înșiși dramaturgii noștri. Aurel Baranga și Nicolae Moraru în *Anii negri* creează o frescă impresionantă a luptei ilegaliștilor, izbutind să arate puternicele rădăcini ale Partidului Comunist în istoria patriei noastre. Mihai și Mircea Buznea, Preda și Moș Gheorghe tipograful sînt patru piloni ai unui zid monolitic, durat din convingerea nestrămutată în victoria clasei muncitoare. Mihail Davidoglu și-a înălțat cel mai puternic edificiu dramatic pe terenul incandescent al unei „cetăți de foc", într-un centru muncitoresc, realizînd una din cele mai emoționante pagini dramatice din literatura noastră. Eroii săi își dezvăluie trăsăturile de caracter, frumusețea lor morală, devotamentul față de clasa muncitoare, nu la gura sobei, între cei patru pereți ai casei, ci în toiul luptei pentru afirmarea noului; valoarea lui Pavel și Petru Arjoca o descoperim abia după ce vedem care e atitudinea lor față de muncă, abia după ce auzim cum răspund problemelor ridicate la ordinea zilei de istoria ce vrea să modifice fundamental fața realității. Lucia Demetrius în *Vad nou* și *Oameni de azi* surprinde aspecte caracteristice ale schimbării structurale intervenite în viața satului nostru, trezit la viață după Eliberare. Din piesele ei se resimte că viața e determinată în ultimă analiză de atitudinea oamenilor față de problemele ei cruciale, e realizată sau ratată în funcție de felul în care știi să te integrezi fluviului omenesc pornit să revoluționeze lumea. Horia Lovinescu înfățișează procesul aderării unei mari părți a intelectualității noastre la lupta clasei muncitoare, indicînd perspectiva luminoasă a viitorului cînd, în urma uriașei decantări săvîrșite de viața nouă, oameni ca Matei vor fi dispărut cu desăvîrșire, în locul lor afirmîndu-se cu tot mai mult devotament, chipuri de intelectuali de ținuta și valoarea lui Petru Dragomirescu. Mihai Beniuc, scriind *În Valea Cucului,* a realizat o imagine vie a unui sat ardelenesc, cu reacțiile și atitudinile proprii noii faze în care a pășit țărănimea muncitoare, iar Paul Everac în *Poarta* subliniază drumul sinuos urmat de țăranul mijlocaș pînă se convinge de superioritatea colectivizării. Toate aceste lucrări și multe altele ne dau și nouă impresia — așa cum spunea V. Vișnevski despre realitățile oglindite în dramaturgia sovietică — că asistăm la *procese de furnal înalt.* Într-adevăr, oamenii noi, înzestrați cu trăsături și atribute comuniste, ajung să-și însușească aceste calități în lupta necontenită cu mediul și cu ei înșiși, procesul transformării lor amintind pe cel petrecut într-un furnal înalt, în care intră minereul brut ce se va topi pînă la urmă în masa unui produs de calitate superioară.

În aceste medii diferite, în aceste condiții de viață și luptă deosebite, variate, realizate cu diverse modalități de expresie artistică (Davidoglu scrie într-un fel liric, cald, pătimaș ; Demetrius, cu o sensibilitate și delicatețe feminină, ca o tentă transparentă de culoare ; Lovinescu, cu luciditatea și minuțiozitatea analistului ; Baranga, cu un umor fin și suculent ; Beniuc, poetizînd cele mai mărunte fapte ; Everac, turnînd totul în forme viguroase), simțim intens inima vieții noastre noi, hotărîrea de nestrămutat a eroilor de a contribui cu însuflețire și avînt la înflorirea patriei noastre. Ei se ridică împotriva uneltirilor dușmănoase, demascîndu-le și țintindu-le la stîlpul infamiei. Fiecare din acești muncitori eroi luptă cu frenezie să elimine din conștiința lor și a altora esența moralei burgheze : „spiritul individualismului și al egoismului, setea de îmbogățire, dușmănia și concurența", ei luptă împotriva tuturor factorilor care „îl fac pe om închis și izolat, condus numai de propriile sale forțe". Pavel Arjoca, simțind forța uriașă a colectivului, identificîndu-se cu interesele întregii clase muncitoare, va renunța la fericirea oferită de o viață liniștită mic-burgheză, pentru liniștea pe care o dă conștiința necesității, a luptei înflăcărate pentru socialism. Călit în vîlvătaia exigențelor la care trebuie să răspundă omul de partid, el va repudia amenințările dușmanului de clasă, va trece peste prejudecățile dictate de vanitatea și orgoliul mic-burghez, va ști să vadă deasupra lucrurilor, strălucind ca o stea călăuzitoare, interesele clasei muncitoare. Dacă aceste interese îi cer supremul sacrificiu, Pavel Arjoca nu se va sfii să-l săvîrșească în numele idealului clasei sale. Mihai Buznea va lega indisolubil viața sa de destinul clasei muncitoare, de lupta partidului ; fiecare lovitură pe care zbirii regimului burghezo-moșieresc i-o dau, îl înarmează cu și mai multă convingere în biruința finală a revoluției, îi dăruiește forța de a răspunde cu demnitatea neasemuită a comunistului la toate provocările. Savanta Dinescu, pătrunsă de perspectivele și suflul vieții eliberate de apăsarea moralei și mentalității burgheze, se va integra cu trup și suflet în rîndurile intelectualității atașate de poporul muncitor. Își va orienta gîndirea și munca de om de știință după liniile științei care luminează pașii clasei muncitoare și care se dovedește — pe toate planurile vieții — ferită de greșeli, marxism-leninismul. Toma Căbulea, plin de vioiciunea și deșteptăciunea unui „fiu al Pepelei", e un exemplu al noului orizont luminos pe care-l are țărănimea noastră muncitoare la ora actuală.

Cu aceeași ardoare cu care e dusă lupta împotriva rămășițelor capitaliste, se desfășoară lupta pentru însușirea trăsăturilor *noi* ale omului, trăsături pe care procesul edificării socialismului le reliefează, le dă o greutate specifică însemnată în lupta pentru desăvîrșirea multiplelor sarcini ce revin oamenilor muncii. „Grija pentru bunăstarea generală a poporului, pentru dezvoltarea multilaterală a personalității în condițiile colectivului, unde omul nu mai este dușmanul semenului său, ci un prieten și un frate", cumulează trăsături noi pe care le întîlnim la numeroși eroi ai dramaturgiei noastre. Aceste însușiri alcătuiesc determinanta firii lui Anton Nastai, minerul pătruns de entuziasmul muncii eliberată de exploatare. Înaripat de bucuria intensă pe care o dă muncitorului condiția de Om (scris cu o mare), cu care l-a investit partidul clasei muncitoare, Nastai se va confunda ca două picături de apă cu țelurile și idealurile clasei muncitoare, va ajunge să considere orice fenomen al vieții, avînd ca îndreptar prețios numai și numai politica partidului. Aceste calități îl caracterizează și pe Anton Vadu din *Cumpăna,* omul care, între devotamentul față de clasa muncitoare și dragostea pentru fiul său trădător, alege clasa lui, partidul lui. Anton Vadu reprezintă tipul de om din a cărui conștiință a fost îndepărtat cortegiul sumbru al mentalităților burgheze și în care s-au instaurat cu fermitate și simțul răspunderii, felul de a privi al comunistului, conștiința partinică a omului care pune deasupra intereselor și sentimentelor sale individuale pe cele ale clasei pe care o reprezintă, pentru a cărei victorie luptă cu înflăcărare. Eroi ca Nastai și Anton Vadu sînt nenumărați în dramaturgia noastră ; ei dovedesc vitalitatea omului nou, înaintat, forța constructivă a conștiinței sale incoruptibile de clasă.

Aceste constatări vorbesc în mare măsură despre roadele prețioase dobîndite de dramaturgia noastră în domeniul educației comuniste. Cum se realizează însă educația comunistă, în dramaturgia închinată îndeosebi tineretului, în acea dramaturgie chemată să înrîurească în mod determinant prin forța pe care o are asupra conștiințelor în formare, puternic înrîurite de contactul cu făpturi de aceeași vîrstă, de cunoștințele, convingerile și caracterul tinerilor de pe scenă? O primă constatare e oferită de numărul restrîns al unor atari lucrări. *Ziariștii, Nota zero la purtare, Romanticii, Ultima generație,* și prea puțin altele, alcătuiesc aproape întreg patrimoniul dramaturgiei pentru tineret, înțeleasă în sensul imediat al cuvîntului. E o recoltă cam săracă și cînd salutam inițiativa concursului adresat în primul rînd tineretului și avînd ca scop reflectarea vieții tineretului, nutream gîndul că poate numărul pieselor de teatru, fie ele și într-un act, care să înfățișeze viața tineretului nostru, va crește. „O mare atenție merită din partea literaturii — scrie „Scînteia" [2] — și tineretul nostru entuziast, care pe marile șantiere ale construcției socialismului, înfăptuiește o muncă plină de îndrăzneală, înfruntă cu dîrzenie și mîndrie greutățile și își însușește o nouă educație, aspirînd cu romantismul și înflăcărarea vîrstei să fie demn de înaltul model al comuniștilor". Într-adevăr, tineretul nostru, prin întregul său fel de a fi, prin munca și pasiunea de care dă dovadă, ar trebui să fie una din sursele de inspirație cele mai prețuite și des cercetate. Tinerețea, ca anotimpul în care înfloresc mugurii celor mai delicate și mai pure pasiuni, mai avîntate și mai durabile iubiri, are nenumărate unde și adieri de poezie. Unii dintre dramaturgii noștri care au scris pentru tineret au surprins-o și au întruchipat-o în piese de teatru valoroase. *Ziariștii* și *Nota zero la purtare* sînt tot atîtea perspective care ni se deschid asupra universului preocupărilor unei părți a tineretului nostru — intelectualitatea. Mirodan a surprins poezia bătăliei „pentru reducerea prețului de cost al adevărului", în mijlocul unei redacții comuniste. Viața lui Cerchez și a lui Romeo, ca și a lui Brînduș și a lui Toth, e o neîntreruptă iliadă închinată socialismului. Ei plătesc „biletul de intrare în comunism" cu adevărate acte de vitejie, sancționate uneori chiar de sîngele lor care se varsă pentru triumful cauzei. Virgil Stoenescu și Octavian Sava vorbesc despre poezia școlii unde a pătruns aerul înviorător al U.T.C.-ului, unde a pătruns cuvîntul comunist, care, prin forța sa morală, prin superioritatea sa, va antrena un număr însemnat de elevi pe calea afirmării deschise a personalității lor.

Ziariștii și *Nota zero la purtare* sînt arme puse în serviciul vieții și al construirii socialismului. Redacția comunistă din comedia lui Mirodan și liceul din piesa lui Stoenescu-Sava sînt ateliere în care se formează oameni noi, oameni care învață să gîndească, să muncească, să acționeze la dimensiunile vaste pe care le oferă idealurile socialismului.

Cerchez: „...la baza oricărui fapt superior se află un act de curaj. A scrie adevărul este un act de curaj. A iubi este un act de curaj. A cunoaște realitatea este un act de curaj. A-ți realiza visurile este un act de curaj. A fi tu însuți e un act de curaj".

În aceste cuvinte sînt concentrate cîteva din cele mai interesante trăsături și caracteristici ale tineretului nostru: pe de o parte, curajul de a-și susține un punct de vedere conform ideologiei comuniste, dîrzenia de a-l apăra pînă la ultima picătură de sînge, și, pe de altă parte, e setea de acțiune, o sete nepotolită, care dă aripi tineretului nostru să realizeze cît mai multe isprăvi pe frontul construirii socialismului.

Din păcate, celelalte două lucrări dramatice, din aceeași familie ca intenție și ca adresă, mai puțin ca rezultate, *Romanticii* și *Ultima generație,* sînt tributare multor neclarități ideologice, unor formule de teatru depășite, vehiculînd idei și convingeri firave. Așa cum se exprima un critic de teatru, în piesa lui Petru Dumitriu și a Soniei Filip, romantismul e la alegere. Cum? Același critic consemna prezența a cel puțin trei feluri de romantism : unul senil-paseist ; un altul aparținînd unui element dușmănos, și al treilea al oamenilor care văd romantism pretutindeni. Trei feluri de romantism, dar toate trei infirme, respectînd niște canoane premeditate care le micșorau posibilitatea de a emoționa. Pe deasupra, funcționarea unui criteriu al valorilor, ruginit, a dus la crearea unor personaje schematice, incapabile să trezească interesul spectatorilor serioși, a căror reacție firească față de personajele din scenă era un zîmbet dezaprobator. În piesa lui Florin Vasiliu și V. Nițulescu întîlnim un protest în general, eroii nu sînt fixați pe o poziție de clasă bine precizată, nu acționează în numele unor convingeri ferme, n-au un ideal călăuzitor, amintind de niște naufragiați care doar întîmplător, în ultima clipă, sînt salvați de ivirea unui colț de pămînt.

---

[2] „Literatura să pătrundă în mijlocul actualității", „Scînteia", 22 martie 1959.

Există o lege resimțită de toți dramaturgii, după care eficacitatea supremă a scrisului e în raport direct proporțional cu adeziunea creatorului de artă la actualitate, la problemele cele mai semnificative ale epocii. De aici, eficiența remarcabilă cu care se poate face educația comunistă ; de aici, necesitatea ca dramaturgii noștri să pășească în ritmul vieții constructorilor socialismului, un ritm care zi de zi e mai avîntat, mai antrenant, mai înfocat. Viața însăși o cere. *Cetatea de foc* și *Minerii, Cumpăna* și *Oameni de azi, Citadela sfărîmată* și *Ziariștii, Mielul turbat* și *În Valea Cucului* sînt mărturii vii, impresionante, ale fazelor diverse ale luptei pentru construirea socialismului. Dar faptul că astăzi „Partidul pune în centrul activității educative, educarea prin muncă a tuturor oamenilor, dezvoltarea unei atitudini conștiente comuniste față de muncă“, educare la desăvîrșirea căreia — ținem să accentuăm lucrul acesta — un rol deosebit de important îi revine dramaturgiei și teatrului, se simte nevoia ca, alături de piesele citate și multe altele — pledoarii avîntate pentru socialism —, să apară mereu opere dramatice noi, în așa fel încît nici o treaptă, nici un pas nou făcut pe drumul socialismului să nu scape neînveșmîntat într-o lucrare dramatică. Publicul spectator, alcătuit în marea lui majoritate din clasa muncitoare, vrea ca Lucia Demetrius, după *Arborele genealogic*, să revină la o temă inspirată — ca și *Cumpăna* — din viața clasei muncitoare ; vrea ca Aurel Baranga, după *Rețeta fericirii*, să abordeze o temă satirică de suculența și din mediul care a sugerat *Mielul turbat ;* vrea ca Mihail Davidoglu, care a rămas pentru noi dramatizatorul vieții *Minerilor* și al *Cetății de foc*, să atace mai departe temele pasionante din viața constructorilor noii societăți. Dorințele acestui public nou și însetat de cunoștințe, numai ochi și urechi, numai inimă și devotament față de partidul clasei muncitoare, sînt un excelent termometru pe care se poate citi destul de ușor ceea ce e interesant, plin de sevă, captivant în viața noastră. Or, ce poate fi mai interesant, mai plin de sevă, mai captivant decît însăși viața constructorilor socialismului, viața eroilor participanți activi la construirea socialismului ? Căci, ce altceva dacă nu eroism e viața unor oameni animați de idealul socialismului, care au o perspectivă limpede a viitorului lor și caută pe toate căile, din toate puterile, cu avînt și pasiune entuziastă, entuziasmantă la rîndul ei, să se apropie de el. V. Kocetov, autorul romanului *Frații Erșov*, citînd părerea unui muncitor sovietic, scria : „...eu privesc eroismul din punctul de vedere al țelurilor, al idealurilor spre care tindem. Acolo unde există țeluri mărețe, acolo nu mai există zile obișnuite. Zilele sînt obișnuite acolo unde viața este lipsită de țel, de perspective“. Da, existența unui țel, a unei perspective, face viața eroică, dăruiește existențelor omenești o poezie tulburătoare, vrednică să fie oglindită în opere artistice. Dacă sîntem de acord că așa este, și așa este într-adevăr, realitatea noastră oferă nenumărate izvoare de inspirație, care e păcat să se piardă supte de nisipul indiferenței.

Afirmația noastră are o acoperire în aur pe care, printre alții, o înlesnesc reporterii noștri. Nu există colțișor în patria noastră, centru muncitoresc sau sat, școală sau uzină, unde să nu înflorească în expresii neașteptate, eroismul vieții însuflețite de țelul construirii socialismului. Fiecare nouă uzină, nou șantier, nouă gospodărie colectivă, își are epopeea ei, piesa ei de teatru, eroii ei, mulți sortiți să rămînă anonimi, dar alții meniți să treacă hotarele consacrării pe care le-o aduce literatura. Oameni ca minerii Gheorghe Ardelean și Vasile Meheș cu ortacii lor, care au desfășurat o muncă entuziastă pentru a salva abatajul inundat de apă, ca maistrul montor Petre Petre Enache, fruntaș pe șantierul Combinatului de celuloză din stuf de la Chișcani, ca harnicul inovator Lucacs Nicolae, care a realizat un dispozitiv ce accelerează munca la fabrica „Înfrățirea" din Oradea, ca tinerii frați Emil și Gheorghe Pricopie, mecanici la uzinele „Semănătoarea", pildă de conștiinciozitate în producție, ca Ion Goină și Marin Marcu — primul, președintele gospodăriei colective din Sîntana, regiunea Oradea, gospodărie care a repurtat remarcabile succese; al doilea, președintele gospodăriei colective din Dăbuleni, raionul Gura Jiului, îndrăgit de țăranii muncitori pentru grija dovedită față de bunăstarea lor — sînt susceptibili să devină personaje de opere dramatice viguroase, să demonstreze cu fapta și caracterul lor, mai mult decît cu orice argumente teoretice, caducitatea și amurgul literaturii de așa-zisă inspirație, alimentată de scheme și profiluri abstracte. Piesa de teatru ai cărei eroi se înrolează sub steagul convingerilor marxist-leniniste, poate și trebuie să devină un loc ideal de întîlnire a oamenilor celor mai înaintați ai epocii noastre.

Poetul A. Tvardovski, de la înălțimea tribunei Congresului al XXI-lea, a spus: „Literatura este chemată — folosind mijloace de exprimare artistice — să afirme și să întărească în conștiința oamenilor toate acele elemente noi care se dezvoltă în realitatea noastră în ajunul comunismului și, prin aceasta chiar, să influențeze puternic psihologia acestor oameni, formația lor spirituală, modul de a gîndi, caracterele lor".

Inspirîndu-se din viață, luîndu-și modelele din realitate, dramaturgii noștri vor crea asemenea tipuri care, de pe scenă, influențează hotărîtor procesul formării a noi și noi conștiințe de luptători, îmbogățind prin soluții salutare însăși viața. Avem nevoie de piese care reprezintă „intervenții active în viață", care „ajută la victoria a tot ce e nou și înaintat". Autorii noștri dramatici, în nenumărate rînduri, s-au dovedit capabili să răspundă celor mai importante comandamente sociale. Mărturii stau piesele multor creatori citați și necitați mai sus. Clocotitoarea noastră realitate poate inspira însă mult mai multe opere artistice de o incontestabilă valoare. Ne așteptăm ca dramaturgii să reflecte în piese de teatru, adînci și tulburătoare, conflicte, teme, personaje înzestrate cu atributele noului, mărturisindu-și astfel minunata lor profesiune de credință și gradul în care sînt ancorați în realitate, măsura în care înțeleg poezia vremurilor noastre. De aceea, e necesar ca noi domenii ale activității umane, puțin sau deloc oglindite pînă acum în piese de teatru, cum și unele teme dezbătute cu înflăcărare pînă acum, dar în stare să fie situate în noi perspective, menite să le dea un spor de strălucire, să devină obiectul unor pasionate cercetări care să fie fructificate în opere dramatice pasionante. În articolul de fond din „Scînteia" din 22 martie 1959, partidul vine în ajutorul scriitorilor și dramaturgilor noștri, indicînd numeroase teme încă destul de puțin valorificate în literatură, apte să contribuie la educarea comunistă a oamenilor muncii. Noul chip de muncitor, țărănimea nouă, armata de organizatori pricepuți ai agriculturii socialiste, lupta intelectualului de a se descotorosi de prejudecățile și limitele orizontului mic-burghez, tipul activistului de partid sînt tot atîtea izvoare autentice pentru crearea unor opere dramatice sortite să înfrunte vremurile. A explora în piese de teatru de prestigiu aceste filoane aurifere ale prezentului și viitorului socialist, a acorda tineretului un loc de cinste în reflectarea artistică a vieții lui, a ataca teme legate de viața tineretului nostru de către cei mai de seamă dramaturgi ai noștri reprezintă o datorie de onoare, menită să înlesnească afirmarea impetuoasă și energică a noului, învingător, și, în același timp, o acțiune sortită să contribuie la educarea comunistă a tineretului.

Tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, la a doua conferință pe țară a Uniunii Asociațiilor Studențești din patria noastră, a precizat: „În țara noastră tineretul reprezintă o însemnată forță socială și politică. El și-a dovedit devotamentul său neclintit față de partidul nostru și politica sa, în toate marile bătălii pentru cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, pentru făurirea și consolidarea statului democrat-popular". Acest tineret, devotat constructor al socialismului, își așteaptă cîntăreții dramatici care să-l zugrăvească în opere dramatice.

B. Elvin

ACTUALITATEA, IZVOR AL ORIGINALITĂŢII

Problemele actualităţii şi originalităţii operelor dramatice preocupă intens atît lumea scriitorilor şi artiştilor, cît şi cea a spectatorilor. Îndeosebi, procedeele artistice ale lui Cehov, dar mai ales ale lui Bertolt Brecht, au fost în cîteva rînduri invocate de dramaturgii noştri ca un semn al dorinţei lor de a regenera, prin contactul fecund cu mari inovatori ai teatrului, formule scenice uzate şi de a afla noi mijloace de expresie. Este o preocupare dintre cele mai îndreptăţite şi dintre cele mai necesare. Această propoziţie, fără a se dori inedită, conţine însă un substanţial adevăr. Ca orice artă, scena trebuie să cheme şi să primească în cadrul ei ceea ce este cu adevărat nou. În acest sens, nimic nu-i mai firesc decît să exploatezi zăcăminte neştiute din vechi filoane dramatice, sau să absorbi experienţe salutare de dată mai recentă. Oricît de mult şi-a însuşit teatrul din arta lui Cehov, de-a lungul celor 50 de ani de cînd marele scriitor s-a impus ca un înnoitor al dramaturgiei, se află în opera sa capitole întregi care, privite dintr-un alt unghi de vedere, pot fi neaşteptat de fertile. Cine ar putea apoi să nege considerabilul aport al lui Bertolt Brecht la înţelegerea şi reprezentarea dramelor timpului nostru?

Nici Cehov, nici Brecht — şi, în general, nici un dramaturg, oricît de revoluţionar ar fi — nu pot oferi însă o rezolvare de-a gata celor ce caută să provoace o înnoire a teatrului. Oricine înţelege cîtă comoditate şi cîtă rutină intră într-o asemenea soluţie „inovatoare". Mai este apoi ceva care pune sub semnul îndoielii, dacă nu anulează, un cîştig obţinut prin însuşirea procedeelor, fără suportul viziunii care le-a născut. Căci o tehnică dramatică originală, dobîndită prin transplantarea unor formule scenice inedite, reprezintă un nonsens. În artă, reţetele duc sigur la loc comun şi la schemă, iar formulele suprimă creaţia. E — ca s-o numim astfel — o lege de sterilitate care acţionează iremediabil. Există în fiecare operă o necesitate intimă de expresie, pe care o dictează faptele şi o impune concepţia scriitorului. Aici se află originalitatea ei, este absurd s-o căutăm în procedee dramatice.

Cultul procedeului dramatic în sine este o religie sterilă şi în care credincioşii aduc ofrande unei zeităţi neputincioase. Invenţia formală, desprinsă de viziunea care a comandat-o, este în teatru, ca în orice artă, un drum mort. Între vederi şi procedee există un acord dintre cele mai tainice şi mai indestructibile, a cărui primă normă este că un conţinut sărac transpare într-o expresie săracă, chiar dacă extravagantă. Expresivitate înseamnă comunicativitate, tehnica prin care se face legătura artistului cu publicul, şi această tehnică devine un tipar rigid atunci cînd nu este proprie faptelor, concepţiei, temperamentului artistului. Ceea ce la prima vedere se arată ispititor într-un procedeu devine, de aceea, adesea, o misterioasă frînă, o nevăzută barieră, un factor de regres artistic.

De altfel, cea mai sumară analiză ne conduce la concluzia că noutăţile de ordin tehnic constituie de fapt indicii despre o nouă perspectivă a lucrurilor: avem de-a face nu numai cu un nou fel de a le expune, ci şi de a le privi.

În teatrul lui Cehov, revoluţionar nu este nici dialogul „nedramatic", nici pauza care desparte mereu acţiunea şi o punctează cu o gravitate plină de o secretă melancolie, ci faptul că situaţiile sînt de aşa natură, încît îmbrăţişăm dintr-o dată cu privirea un destin, încît surprindem, de la un capăt la celălalt al ei, o viaţă de om, şi aceasta fără ca să se fi produs evenimente excepţionale. Cehov revoluţionează teatrul prin faptul că mută tragedia pe terenul ştiut al vieţii de fiecare zi, considerînd că, în această lume, mai grăitor decît un schimb de replici e acea atmosferă care de-a lungul anilor s-a constituit din amintiri, din aversiuni, din speranţe, şi care ascunde atîtea. De aceea, în teatrul lui Cehov, ceea ce spun cuvintele, iar faptele o demonstrează, este infinit mai puţin, infinit mai schematic decît ceea ce se întîmplă cu adevărat. Scriitorul sapă prin inerţia vocabularului comun, necolorat, şi a întîmplărilor oarecare, galerii spre o dramă nevăzută, dar prezentă. Ca să o surprinzi şi ca s-o înţelegi, trebuie să sezisezi pînza de impresii, de simţăminte, de complicităţi ce se ţese şi se destramă în fiecare clipă. Cuvintele sînt în sine nesemnificative. Evenimentele, fără relief tragic. Dar un val de viaţă surdă le inundă, îndată ce descoperim că braţul care cade descurajat, pleoapa ce vibrează dureros, inflecţiunea plină de nădejde a glasului sînt pentru protagoniştii dramei lumini şi umbre încrucişate, într-un dialog secret pentru noi, dar limpede pentru ei. Privirea ce îmbrăţişează numai cei cîţiva zeci de metri pătraţi ai scenei nu poate cuprinde şi stăpîni drama : ea are ascunzişuri, refugii, culise. Lucrurile sînt sub ochii tăi, dar mai multe sînt dincolo. Este ceea ce s-a numit „curentul subteran" al dramaturgiei cehoviene.

Ar fi cu neputinţă să înţelegem uriaşa înnoire săvîrşită de Cehov, dacă am desprinde procedeele sale de viziunea care le-a făcut necesare. În teatrul lui Cehov nu se înfruntă grupuri sociale opuse, iar conflictul nu modifică „statutul" existenţei personajelor. Acţiunea nu soluţionează nimic. Cercul impasului în care se află eroii rămîne neatins.

De aceea, Gorki, dacă suprimă, ca şi Cehov, eroul principal, nu mai poate folosi şi celelalte procedee cehoviene. În piesele lui Gorki, bunăoară în *Micii burghezi,* personajele nu pot fi cuprinse sub aceeaşi cupolă. Nil şi Piotr sînt despărţiţi printr-o barieră de convingeri, de aspiraţii, de dispoziţii temperamentale. Raporturile dintre personaje se colorează ideologic, ciocnirile au un substrat care depăşeşte planul raporturilor personale. Se conturează concepţii, filozofii asupra vieţii, care ascund un conflict social. În *Duşmanii,* ciocnirile mărunte dintre Scrobatovi şi Bardini încetează să aibă vreo forţă, faţă de conflictul ireconciliabil dintre muncitori şi stăpîni. În piesele lui Gorki există granițe între un grup de personaje şi alt grup, iar sferele sociale sînt distincte. În aceste împrejurări, „curentul subteran" îşi pierde unele din semnificaţii şi îşi deviază, în mod fatal, cursul. Conflictul este în opera dramatică a lui Gorki desfăşurat, iar finalul înscrie un moment nou, superior, în destinul eroilor. Iată, aşadar, că modificările intervenite în viziunea asupra vieţii atrag cu necesitate alte mijloace de expresie. Scriitorul a trebuit să trateze materialul în funcţie de concepţia care-l guvernează, obţinînd efectele şi valorile cerute imperios de substanţa operei. Căci, noutatea se află în structura şi în datele ei, şi nu într-un procedeu tehnic apărut prin accident, sau cîştigat prin împrumut.

Nici o strădanie artistică nu-şi găseşte, bineînţeles, de la început particularitatea unică, fiecare autor se descoperă, alăturîndu-se sau opunîndu-se unui precursor ilustru, preluînd şi refuzînd după afinităţi secrete şi suverane în actul creaţiei. Ceea ce mai tîrziu devine spontaneitate plină de inedit, de neaşteptat, este însă urmarea unor sforţări întemeiate nu pe însuşirea acelui mecanism de expresie care a repurtat victorii artistice, ci pe înţelegerea fenomenelor noi, ivite în viaţa contemporaneităţii. O dovedeşte în mod excepţional Bertolt Brecht.

În teatrul lui Brecht, construcţia dramatică are ceva silogistic în nuda ei rigoare, iar conflictul este o demonstraţie, aproape geometrică, prin reducere la uman. Sîntem atraşi într-un conflict dramatic, în care, pe măsură ce istoria se dezeroizează, ni se dezvăluie legile sociale şi acţiunea lor asupra relaţiilor umane. Adevăratul dramatism nu constă în evenimentul nodal, ci în influenţa pe care el o exercită asupra raporturilor dintre oameni. Teatrul lui Brecht e un teatru care nu lasă nimic în umbră, care scoate totul la rampă. Personajele sînt tranşant determinate. Fiecare reprezintă o poziţie, fiecare încorporează şi exprimă o atitudine. De-a lungul piesei, scenele adună în mod făţiş probe pe temeiul cărora, autor, artist şi spectator să poată pune concluzii nete. Eroii se întîlnesc şi se confruntă sub o lumină rece, în care incertitudinile sînt violentate şi care joacă rolul unui examen de conştiinţă ce cheamă rezoluţii imediate. De exemplu, tot ce se întîmplă în *Mizeriile şi teroarea celui de al 3-lea Reich* nu are alt rost decît să provoace faptul decisiv şi fără apel, care este întîlnirea omului cu sine însuşi şi pe care nazismul caută s-o evite, să o facă imposibilă.

Dacă cineva ar reține din toată dramaturgia lui Brecht faptul că versul rupe lanțul replicilor și ar folosi același procedeu, lucrul n-ar avea, desigur, aceleași consecințe ca la scriitorul german, la care versul e un mijloc, printre numeroase altele, de a se sui pe scenă, alături de ceilalți eroi, de a-și face sensibilă prezența, o modalitate specifică a artistului angajat de a extrage esența faptelor. Apare clar că formula brechtiană, atît de discutată și atît de interesantă, nu poate fi preluată „tale quale", fără aderențe organice la viziunea scriitorului.

Cehov, Gorki, Brecht sînt, pentru orice scriitor care vrea să inoveze expresia dramatică, prilej de reflecție și sursă neistovită de rezolvări teatrale. Numai că, un dramaturg care vrea să dea operei sale amprenta originală a epocii, nu are de împrumutat procedee, ci de formulat o viziune artistică proprie, nouă. Pentru aceasta trebuie să ia pulsul contemporaneității, s-o judece, s-o aprecieze în ceea ce are hotărîtor. Și astfel, ajunge la fapte, la probleme. În adevăr, în cele din urmă, nu e vorba de a descrie prin formule scenice inedite decorul și de a consemna într-o complicitate cu pitorescul, cadrul în care gîndim și acționăm, ci de a numi întrebările care se impun oricărei conștiințe. În împrejurările sociale prin care trecem, în gravitatea și măreția procesului pe care-l trăim, se află substanța unică din care se poate nutri o operă artistică revoluționară. Este ceea ce afirmă cu strălucire realismul socialist.

Noul nu se află în procedee inedite și extravagante, noul începe în teatru cu o concepție originală nouă, cu fapte noi și personaje noi.

În *Citadela sfărîmată,* nu ne surprind procedee scenice inedite. Dar nimeni nu poate să nege noutatea acestei opere. În piesa lui Lovinescu, noutatea nu vine dintr-o neașteptată construcție dramatică. Sîntem în permanență încercuiți de ziduri, într-un decor banal. Încăperile în care se petrece drama sînt însă un seismograf sensibil la cutremurele sociale, și simțim foarte bine cum valurile momentului revoluționar asaltează citadela Dragomireștilor. Se află în viața acestei familii o multitudine de fapte și de obiecte care s-au sedimentat în memoria ei afectivă, fac corp comun cu casa, și cărora evenimentele ultime le precizează abia sensul, greutatea și importanța lor reală. Nu vorbesc aci de complexul de sentimente al lui Petru pentru Matei, înainte și după accident, ci de lucrurile mai mărunte. În adevăr, Horia Lovinescu reușește foarte bine să confrunte imaginea obiectelor din momentul cînd luăm contact cu ele, și imaginea lor modificată de prefacerile sociale. Iată, de pildă, pianul, o mobilă oarecare în această locuință și care capătă mai tîrziu, pentru Petru, înțelesul unui instrument de comunicare cu oamenii. Intră multă ingeniozitate dramatică în felul în care obiectele din casa Dragomirescu, sub declinurile și ascensiunile luminii, exprimă revoluția, dar forța piesei stă în fidelitatea cu care evocă decadența unei familii burgheze, sub loviturile proletariatului victorios.

De altminteri, însăși experiența artistică a lui Horia Lovinescu dovedește că nu trebuie să te încrezi în puterea procedeelor. În adevăr, cînd acest scriitor s-a lăsat sedus de o modalitate scenică și i-a acceptat rigorile, înainte de a observa că nu poate îmbrățișa concepția care a generat-o, faptul a avut consecințe nete. În *Hanul de la răscruce,* decalajul dintre concepție și procedee amintește acele clișee bicolore care nu se suprapun. În această piesă, care nu o dată aduce aminte de *Potopul,* dar și de *Pădurea împietrită,* formula dramatică — în loc să sprijine și să evidențieze mesajul ideologic — îl estompează și-i imprimă un caracter abstract, vag. Și aceasta fiindcă, astăzi, problema solidarității umane în fața morții, în fața marilor calamități, se pune în cu totul alți termeni. Lupta pentru pace reclamă un cadru specific, situații noi, o altă mișcare psihologică. Viața în spontaneitatea ei nu se repetă niciodată!

Ne reîntoarcem, așadar, mereu la adevărul că noul trebuie căutat în împrejurările aparte, în problemele inedite pe care epoca le-a înscris ca urgente și decisive pe actul lor de naștere. O lucrare dramatică trăiește și există prin vigoarea și noutatea artistică a viziunii care o călăuzește, a faptelor și eroilor pe care-i prezintă. Iată, de pildă, *Ziariștii.* Ne reține atenția vreun procedeu scenic inedit? Și totuși, piesa are o tinerețe care se impune din capul locului. E greu să transpunem personajele și împrejurările acestei lucrări în alte condiții decît acelea pe care i le-a fixat autorul, întrucît ele sînt solidare cu epoca noastră, cu ceea ce are specific și ireductibil. Aici trebuie căutată originalitatea *Ziariștilor*. În piesa lui Mirodan, scena se învîrtește în jurul ei de cîteva ori, într-o mișcare impetuoasă, dar noutatea i-o conferă Cerchez, eroul principal. Prin Cerchez, pătrunde în piesă nu numai un caracter nou, dar și o concepție nouă asupra vieții. Conflictul care are loc în piesă nu-i disputat între două personaje deosebite caracterologic. Războiul care se poartă împotriva adversarilor adevărului definește o poziție etică nouă. Nu-i vorba numai de reabilitarea unui om. Apărîndu-l pe Ion Gheorghe, Cerchez își apără propriile sale idealuri. Viața sa e îndreptată cu o consecvență absolută către o datorie superioară. Orice abatere ar păta definitiv integritatea ei. Ultimul înțeles al gîndurilor sale patetice ni se destăinuiește în violenta discuție pe care o are cu Tomovici : nu trebuie să închidem ochii asupra nici unei injustiții, abdicînd din comoditate sau din scepticism. O singură minciună dezlănțuie o avalanșă. O singură complezență favorizează și întreține un lung șir de ipocrizii. La capătul lor te afli — vrînd-nevrînd — pe pozițiile dușmanului. Atunci judeci întocmai ca Pamfil, pentru care omul constituie un mijloc sau un pretext. Ceea ce este pregnant la Cerchez este această intransigență, logica severă după care se conduce, după care trăiește și care se împletește cu multă înțelegere și omenie.

Succesul dobîndit de lucrarea lui Beniuc *În Valea Cucului* nu se datorește procedeelor dramatice inedite, ci faptului că ea are rădăcinile adînc înfipte în lumea satului de astăzi. Întîmplările din Valea Cucului sînt străbătute de o axă vizibilă, care dă vieții eroilor o rînduială și o direcție. Se simte că personajele sînt angajate într-un proces revoluționar și că pe măsură ce el se desăvîrșește, satul și oamenii lui capătă o nouă înfățișare. Spectatorul obține de-a lungul piesei dovezile sensibile ale unor însemnate transformări. Cine ar vedea, de pildă, în Toma Căbulea numai un țăran hîtru, ar greși. Inteligența acestui țăran, care se bizuie pe lunga însumare de impresii cu privire la caracterele, atitudinile și deprinderile celor din jur, prezintă o latură absolut nouă. Ea provine din înțelegerea dinamicii prefacerilor care se înfăptuiesc la țară. Este resortul cel mai interesant al personalității sale. Revoluția trăiește cu strălucire plastică în cuvintele lui Toma Căbulea și se simte că personajul n-a venit într-o atingere superficială cu sensurile vieții noastre. Iată de ce el constituie o fereastră deschisă asupra unui larg proces social. Celelalte personaje ale piesei sînt, de asemenea, reprezentative pentru vremea ce o trăim. Originalitatea lucrării lui Beniuc se nutrește din caracterul revoluționar al oamenilor și faptelor înfățișate.

Adevărul este, așadar, că nu procedeele asigură originalitatea unei opere. Elemente puternice, de o generoasă vitalitate, care doboară clișeele și răpun poncifele, se află într-o concepție nouă, întemeiată pe studiul temei esențiale și neistovite care este actualitatea. Ori de cîte ori noutatea își sărbătorește triumful, este prin mijlocirea actualității și a problemelor ei.

Remus Comăneanu (Trahanache), Manu Nedeianu (Cațavencu) și Costică Ionescu (Cetățeanul turmentat) în „O scrisoare pierdută" de I. L. Caragiale — Teatrul Național din Craiova

Mircea Alexandrescu

CUM ÎL JUCĂM PE CARAGIALE

Se știe că o așa-zisă „tradiție", ce apucase să se statornicească în răstimpul a cîtorva decenii de reprezentare a pieselor lui Ion Luca Caragiale, după moartea lui, departe de a-l sluji pe autor în intențiile lui și opera acestuia în pledoaria ei, nu făcea decît să urmărească abaterea ascuțișului observațiilor lui satirice spre comicul buf. spre situații de un umor facil și, adesea, fără obiect. În multe puneri în scenă din trecut, accentul cădea tocmai pe închegarea unor *situații de comedie*, care să conducă la amuzament prin tratarea replicii, a textului, cu o ușurință aproape revuistică, și cu un dezinteres față de sensuri care, pînă la urmă, izbutea să le anihileze, pe ele ca și întregul mesaj al piesei.

Acțiunea de valorificare și de redare a operei lui Caragiale în adevărata ei lumină, publicului nostru spectator, a început-o, acum mai bine de 10 ani, prima noastră scenă, Naționalul din București, prin strădania actualului ei prim-regizor, Sică Alexandrescu. Și azi ne amintim cu emoție de revelația ce a exercitat-o asupra publicului orizontul nou pe care îl ofereau *O scrisoare pierdută, Noaptea furtunoasă, D-ale carnavalului.* „Unul din principalele merite ale reprezentării piesei din septembrie 1948 *(O scrisoare pierdută* — n.n.) — scrie în studiul său despre Caragiale criticul Silvian Iosifescu — sau a *Nopții furtunoase* în 1949 — este faptul că, accentuîndu-i întreaga ascuțime critică, a plasat acțiunea în autenticul ei cadru social. Dacă personajele *Nopții furtunoase* erau varietăți ale burgheziei din 1880, cele unsprezece personaje ale *Scrisorii pierdute* reprezintă de astă dată întregul sistem politic al alianței dintre cele două clase stăpînitoare".

Spectatorul nostru a putut astfel urmări pe scena Naţionalului *O scrisoare pierdută,* cu emoţia că se află în faţa unei opere de artă descoperită de curînd, spălată de impurităţile şi aluviunile depuse pe ea de o practică teatrală care urmărise să ascundă ceea ce strălucea mai puternic înlăuntrul ei : diamantul satirei necruţătoare la adresa unei societăţi corupte şi a moravurilor ei.

Sică Alexandrescu şi-a explicat în caietul de regie (publicat de E.S.P.L.A. în 1953), concepţia sa asupra piesei, arătînd că efortul de revalorificare a operei lui Caragiale trebuia pornit de la demascarea vechilor poziţii de pe care se pleca în trecut la montarea ei scenică. „Oligarhia burghezo-moşierească — arată primul regizor al Naţionalului în caietul său de regie — pe care Caragiale o demască şi o înfierează în comediile sale, neputînd să dea viguroasei lui opere o lovitură de graţie printr-o tactică brutală (bandele organizate de scandalagii şi bătăuşi, atacul patriotard al lui Sturdza de la Academie, afacerea Caion), a recurs atunci la o tactică diversionistă, mult mai subtilă, pentru a-i atenua virulenţa corosivă."

Din componenţi ai claselor exploatatoare, personajele lui Caragiale au fost decretate de critica burgheză, şi apoi transformate prin jocul scenic, prin decoruri şi costume, în mici mahalagii şi provinciali. Dintr-un tablou realist critic al regimului burghezo-moşieresc, s-a încercat a se transforma opera sa într-o simplă şarjă a unei „spoeli de civilizaţie occidentală". „Din piese cu profundă semnificaţie socială, s-a încercat a se prezenta comediile sale ca nişte simple farse gratuite, bazate pe speculaţii de situaţii şi comic verbal".

Se impunea apoi a fi lămurită, enunţată şi explicată, concepţia nouă, de pe poziţia satirei realiste, în virtutea căreia se pornea la punerea în adevărata valoare a celui mai de seamă dramaturg al teatrului romînesc. Şi iată care este această poziţie, aşa cum apare ea în sus-menţionatul caiet de regie :

„Sarcina pe care o aveam de rezolvat, cînd am început munca de reconsiderare a teatrului său, era, prin urmare, să redăm poporului pe adevăratul Caragiale :

— să retransformăm personajele sale din paiaţe în oameni, astfel cum i-a cunoscut, i-a văzut şi i-a înfăţişat Caragiale ;

— să le redăm adevărata lor stare civilă de membri ai oligarhiei sau ai aparatului acesteia ;

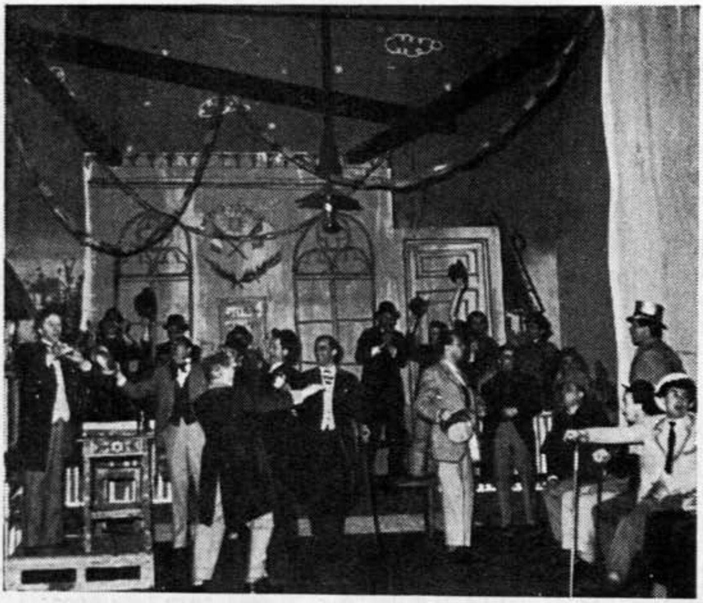
— să restabilim caracterul realist critic al operei lui Caragiale ; într-un cuvînt :

— să reconstituim cît mai fidel autenticul „stil Caragiale" al spectacolelor clasice, realizate sub conducerea marelui dramaturg.

Munca noastră la realizarea spectacolului cu *O scrisoare pierdută* pe scena Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti, am consemnat-o în prezentul *Caiet de regie* pe care-l punem la îndemîna tinerilor regizori şi actori".

De cum s-a ridicat cortina pe scena Naţionalului şi pînă la ultima replică, spectatorul a avut în faţa ochilor, într-o perindare sinoptică, o lume care era burghezo-moşierimea, coaliţia claselor exploatatoare, pe care a satirizat-o I. L. Caragiale ; a avut în faţă personaje ale acestei lumi, în tot ce aveau ele mai caracteristic — prinse în toată complexitatea lor, pornind de la ideile pe care le agitau şi pînă la ticurile şi tabieturile care le întregeau portretul — şi nicidecum nişte personaje izolate, privite ca nişte cazuri aparte. Spectatorul a fost, de asemenea, foarte conştient la această nouă înfăţişare a operei lui I. L. Caragiale, că acţiunea de pe scenă, departe de a urmări crearea şi specularea unor situaţii de comedie, realiza demascarea monstruoasei coaliţii burghezo-moşiereşti. Rîsul i-a fost trezit celui din sală de un factor exterior, în realitate, acţiunii şi personajelor : de ridicolul în care apăreau aceşti reprezentanţi ai unei lumi apuse, ridicol de multe ori trist, dar acuzator — un ridicol care se iscă în privirea spectatorului, dar pe care interpreţii nu trebuie să-l ostenteze. Subliniez acest fapt pentru că, în alte montări scenice, de care mă voi ocupa mai departe, tentaţia de a pune personajele în situaţia de autosatirizare a prilejuit efecte contrare celor scontate. S-au adus pe scenă parodii ale personajelor caragialeşti, care, tot autoironizîndu-se, n-au mai semănat cu tipurile concepute de Caragiale ; în timp ce ascuţişul critic al textului, concurat stăruitor de dorinţa de autoironizare, aş spune mai degrabă de automutilare a interpreţilor, n-a mai avut, de fapt, împotriva cui să opereze.

Mai recent, *O scrisoare pierdută,* ca şi *Noaptea furtunoasă, D-ale carnavalului, Conu Leonida faţă cu reacţiunea* au fost reluate pe diverse scene ale ţării. Şi-au



Scenă din „O scrisoare pierdută" — Teatrul Naţional din Cluj

încercat forţele, cu acest prilej, regizori tineri, sau maeştri încercaţi ai scenei.

La Teatrul Naţional din Craiova, artistul poporului Remus Comăneanu, în ipostaza de „tînăr regizor", cum se caracterizează singur, deschide caietul de spectacol la *O scrisoare pierdută*, cu o destăinuire. O reproduc pentru că ea conţine unele bune intenţii dar şi unele erori :

„Se vorbeşte mereu despre actual şi despre spirit novator în teatru. Se vorbeşte, de asemenea — şi pe bună dreptate — despre faptul că un mare dramaturg este mereu actual şi că trecerea vremii nu face altceva decît să dea o şi mai mare strălucire operelor sale.

Aceasta pentru că, om înaintat, artistul de geniu aparţine mai mult generaţiilor viitoare decît epocii sale. Aşa privind lucrurile, îl vom găsi pe Caragiale mereu alături de noi, cei de azi şi de cei ce vor veni.

Ca... tînăr regizor am apelat la textul lui Caragiale care, nu ştiu cîţi vor fi observat — e un foarte actual caiet de regie. M-am străduit, împreună cu ceilalţi interpreţi, să-l transcriu scenic.

Atît, şi nimic mai mult. Restul aparţine lui Caragiale".

Şi înainte de a intra în analiza propriu-zisă a spectacolului, voi împrumuta din acelaşi caiet de spectacol, pentru că sînt absolut de acord cu ceea ce se spune în aceste cîteva rînduri de mai jos, un citat după Caragiale :

„...un artist necriticabil nu poate exista, o piesă fără cusururi nu se găseşte pînă acuma, şi o reprezentaţie teatrală absolut perfectă nici nu s-a văzut, nici nu se va vedea vreodată (...) Chestia în artă nu stă în atingerea absolutei perfecţii, ci în o relativă lipsă de imperfecţiune. Şi tocmai aci stă rolul criticii : să semnaleze imperfecţiile şi să recomande eliminarea lor, dacă lucrul e cu putinţă".

Ceea ce intenţionez să şi fac, fără să intru în polemică cu „tînărul" regizor, dar venerabilul actor de la Craiova. Aş vrea să remarc însă de la bun început că — atunci cînd se vorbeşte despre *actual* şi *spirit inovator* în teatru — e necesară punerea în lumină a unor aspecte ale operei respective, pe care, aşa cum se întîmplă la Caragiale, actualitatea vremii în care au debutat autorul şi opera, nu le recunoştea, le combătea ori le camufla. Cît despre spiritul inovator, sînt convins că nu aducerea în scenă a unei trăsuri cu un cal în mărime şi stare naturală, aşa cum se întîmplă la Craiova în actul III, ar putea să marcheze suprema rezolvare pe calea unor căutări de înnoire în arta spectacolului. Fiind pe de altă parte întru totul de acord şi eu că artistul de geniu aparţine mai mult generaţiilor viitoare decît epocii sale, ajung iarăşi la concluzia că el (artistul) trebuie privit cu ochii noştri de azi şi, în consecinţă, intenţiile şi ideile pentru care pleda dramaturgul să capete la generaţiile succesoare, adică la noi, ecoul pe care epoca lui nu le sezisa ori nu le îngăduia.

Remus Comăneanu nu a revalorificat tradiţia spectacolului lui Caragiale (care, între altele trebuie amintit, lua parte la montarea propriilor lui piese), ci *l-a reconstituit* după amintiri mai vechi sau mai puţin vechi. Prima consecinţă a fost că pe scena craioveană *O scrisoare pierdută* nu a apărut ca satiră, ci exact ceea ce nu trebuia să fie, o *succesiune de situaţii* comice, urmărite în sine, pe replică și pe intrări în scenă. Personajele au fost palide și nereprezentative, n-au fost deci tipuri (cu excepția meritorie a lui Amza Pellea, care a încercat o îndrăzneață caracterizare a lui Farfuridi, sintetizînd cu talent și vervă trăsăturile politicianului conservator, patriotard, semidoct și prost). Am surprins, mai cu seamă la Angela Bîrsan, în Zoe Trahanache, accente și un comportament care ar fi făcut-o mai potrivită într-o operetă, pînă într-atît ea ne-a adus pe scenă o femeie fatală, o aventurieră, dar nicidecum, personajul privit în adevăratele lui semnificații. Căci iată cum o caracterizează de pildă regizorul Naționalului din București pe Joițica:

„Joițica, — o adevărată „Rromîncă" — este stîlpul principal al organizației partidului conservator din capitala „județului de munte". Farfuridi o știe foarte bine: „Adică partidul nostru: madam Trahanache, dumneata, nenea Zaharia, noi și ai noștri..." Iar Pristanda execută, cu sfințenie, ordinele ei, chiar cînd sînt în contradicție cu cele ale prefectului.

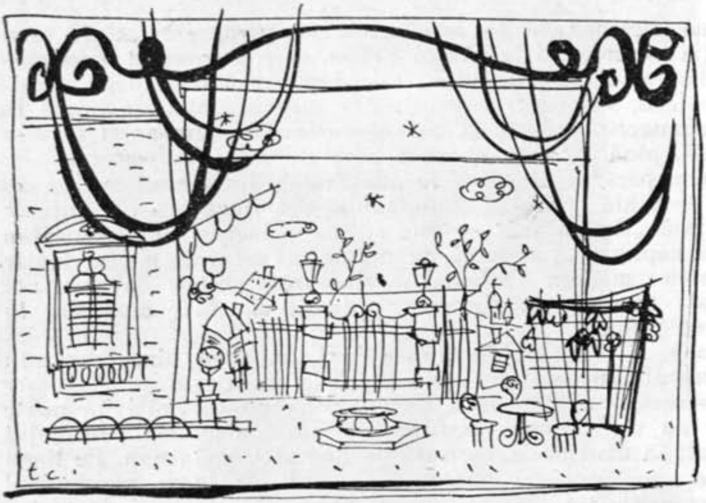
Aventura ei „sentimentală" cu Tipătescu are încă un scop bine precizat: ca acesta să rămînă prefect al județului și să nu plece la București".

Angela Bîrsan a fost însă condusă pe o linie străină piesei, potrivită poate unei drame de salon, dar nu unei *comedii satirice* de Caragiale. Este personajul care a distonat cel mai mult în distribuția regizată de Remus Comăneanu. Pe lîngă situațiile de comedie, care s-au apropiat uneori prea mult de farsă, spectacolul craiovean se desfășoară deschizînd în același timp și calea unei lovituri de teatru care, de altfel, se produce în actul III, odată cu apariția în scenă a acelei trăsuri cu cal cu tot, despre care am mai pomenit. Din stupefacție, dintr-un sentiment al neobișnuitului, al nefirescului, al neprevăzutului, s-a produs o explozie de aplauze care a ratat intrarea în scenă a lui Agamiță Dandanache, aflat în trăsură. Lumea apucase să aplaude calul...

Încolo, regizorul Remus Comăneanu a pornit de la o idee valabilă, mărturisită în cuvîntul său publicat în programul de sală: anume că textul lui Caragiale este în același timp *un excelent caiet de regie*. De aci, o respectare foarte scrupuloasă a tuturor indicațiilor conținute în text, o încercare de a fi *cuminte*, considerînd că odată aceste indicații respectate cu docilitatea cuvenită, *sensurile satirice vor opera de la sine*. Pe linia de reeditare, cu acest prilej, a unor rezolvări din

Scenă din „O scrisoare pierdută" — Teatrul de Stat din Timișoara

Cercetul primarelui



Schiță de decor de T. Th. Ciupe pentru „O scrisoare pierdută" (Teatrul Național din Cluj)

spectacolele mai vechi, regia și scenografia au crezut că servesc piesa construind pe scenă un interior de casă boierească, în toată legea, ce aduce foarte puțin a decor și foarte mult a piesă de muzeu. Tentația de a recurge la naturalism s-a resimțit de aceea de-a lungul întregului spectacol, în toate compartimentele lui, și nimic nu poate deservi mai mult o comedie satirică, decît o înecare a ei în migala amănuntului de prisos, în subordonarea substanței dramatice, preocupării de a reconstitui cu fidelitate cromolitografică epoca și personajele.

***

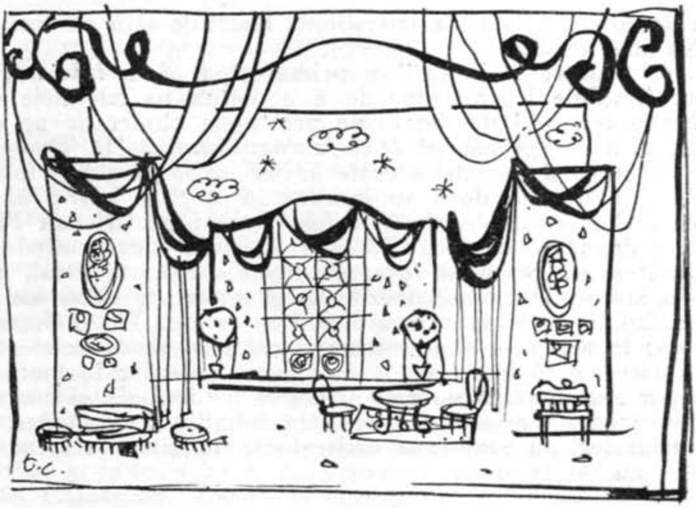
Pe o altă scenă, la Teatrul de Stat din Timișoara, alt regizor, de astă dată tînăr și ca vîrstă, dar experimentat și prețuit pentru rodnica lui activitate de pînă acum, a abordat tot *O scrisoare pierdută*. Este vorba de Horea Popescu.

În punerea în scenă a *Scrisorii pierdute* a lui Caragiale, Horea Popescu a pornit la lucru cu intenția evidentă de a respecta multe din canoanele punerii clasice în scenă. Dar căutînd cu orice preț să obțină o subliniere a satirei prin îngroșări împinse, de cele mai multe ori, pînă la grotesc, el a fost nevoit să eludeze textul, să aplice satira *împotriva* personajelor, obligîndu-le să devină niște scheme comice, sărăcindu-le în ceea ce ele conțin ca date caracteristice umane, subțiindu-le prin reducerea lor la o singură trăsătură. Ceea ce Horea Popescu a considerat a fi tipizare, n-a fost de fapt decît despersonalizare. Astfel, el și-a pus personajele în situații de un ridicol foarte subliniat, conferindu-le gesturi evident împinse la autosatirizare, excesive și fără efect funcțional. Îngroșările operate astfel la Cațavencu, de pildă, ori rigiditatea înțepată și prostănacă conferită lui Farfuridi, ca și unele giumbușlucuri comice la care a fost îndrumat Brînzovenescu, au fost mult prea stăruitoare, pentru a nu deveni pînă la urmă de prisos și a nu rămîne în afara textului.

Horea Popescu a pus accentul pe o mare mobilitate și dinamică scenică, aproape trepidantă, poate cu scopul de a suplini prin tempo, unele carențe în întruchiparea personajelor. (Întruchiparea personajelor fiind în acest caz un lucru destul de anevoios, dacă avem în vedere că distribuția, deși dintre cele mai bune pe care le putea oferi colectivul timișorean, nu era totuși în măsură să răspundă la multele exigențe legate de realizarea unor personaje caragialești.)

În adevăr, contrastele fizionomice au apărut în bună parte estompate și uneori chiar absente, de aceea o seamă de tipuri autentic caragialești, o seamă de tipuri cu forță reprezentativă care, laolaltă, sugerează lumea împotriva căreia operează autorul, prin textul *Scrisorii pierdute,* au fost palide.

Ca o concluzie pe marginea spectacolului de la Timișoara, am putea spune că Horea Popescu a căutat să respecte canoanele montării caragialești ; i s-a părut însă că ele nu sînt suficiente pentru a pune în valoare pe deplin textul și a crea tipurile. Regizorul a crezut, adică, în necesitatea de a suplini prin gestică caracterizarea personajelor, ca și cum replica și situațiile dramatice n-ar izbuti să facă acest lucru și n-ar constitui singure sursa cea mai sigură de creare a tipurilor



Schiță de decor de T. Th. Ciupe pentru „O scrisoare pierdută“ (Teatrul Național din Cluj)

marelui nostru autor satiric. De aceea, în spectacolul de la Timișoara se simte o prea subliniată prezență regizorală și o contribuție a acesteia care nu se încadrează întotdeauna, în mod organic, în canavaua spectacolului, rămînînd artificială. Oricît de bine intenționate, căutările de înnoire în afara spiritului piesei se dovedesc a fi pînă la urmă contraindicate.

Cu *D-ale carnavalului*, pe scena aceluiași teatru din Timișoara, am asistat la un alt experiment. Trebuie spus în primul rînd, înainte de a face orice fel de aprecieri asupra spectacolului, că, așa cum afirmă criticul Silvian Iosifescu, această piesă nu este un simplu vodevil. „Există aici o lume, zugrăvită cu limbajul ei specific, cu preocupările, amorurile și petrecerile ei. Lumea aceasta a micii burghezii și a micii negustorimi imită și ea high-life-ul — oligarhia — în morala ei bazată pe intrigi și adulteruri, în limbajul cu încercări de rafinament, în balurile mascate la care ia parte și unde măștile „se tachinează“. Satira se accentuează atunci cînd apare personajul ipistatului. Acesta, fioros cu cei mici și necunoscuți („Vorrrba !“), se înmoaie cînd are de-a face cu negustorii din cartier. Lor le vinde bilete la faimoasa loterie cuprinzînd ca premiu un „porte-tabac cu muzică“ pe care îl cîștigă regulat însuși ipistatul : „Iar eu, domnule, închipuiește-ți noroc !“

Totuși, aspectele critice în această piesă rămîn secundare și lipsa ei este că, apropiindu-se de lumea micii burghezii, s-a mărginit să zugrăvească figuri pitorești, menținîndu-se la o critică pe plan moral, fără să prindă trăsături esențiale, cum izbutise *O scrisoare pierdută*.

D-ale carnavalului a fost înscenat de regizorul-actor Victor Popescu, pe care l-am văzut în Ghiță Pristanda din *O scrisoare pierdută*. Spectacolul pe care l-am vizionat, s-a desfășurat în fața unui public oarecum omogen : o unitate militară.

Victor Popescu a intuit destul de bine stilul spectacolului caragialesc, a găsit o formulă de punere în scenă care, dacă nu a fost originală, a avut darul de a fi utilă, a imprimat desfășurării scenice ritmul dictat de text. Pînă aci, actorul-regizor Victor Popescu și-a folosit experiența și priceperea în mod judicios și pozitiv. Dar se naște întrebarea, de ce totuși *D-ale carnavalului* a rămas, în înscenarea lui, un spectacol cu valoare numai de experiment și nu o realizare deplină, un spectacol demn să fie păstrat în repertoriul teatrului ? Răspunsul ni se pare a fi următorul : spectacolul nu a fost finisat, nu a fost lucrat cu exigența care s-ar fi cerut pentru a fi reprezentat în mod curent pe scena teatrului, ci cu o oarecare îngăduință ce i-a dat o amprentă de manifestare întrucîtva amatoare. Nu știu cîte repetiții i-au fost rezervate, dar am descifrat lesne în acest spectacol semnul grabei.

Cu flerul său actoricesc, Victor Popescu a găsit, probabil, destul de repede forma de spectacol caragialesc, dar lipsa de experiență și de ochi regizoral l-a făcut să piardă din vedere urmărirea lui pe toate planurile. Așa, de pildă, o primă și o serioasă carență o constituie faptul că replica nu a fost întotdeauna jucată, ci mai mult spusă, trimisă spectatorului fără încărcătura emoțională, fără vibrația și nuanțarea care s-o încadreze în canavaua comică a textului. De asemenea, am reținut la o seamă de interpreți, serioase deficiențe de frazare și o dorință de a pune anumite accente, care nu o dată au făcut ca replici clasice să se piardă și să rămînă fără efect, în timp ce altele, în loc să aibă efectul scontat, au dus la vulgaritate și chiar la trivialitate. Reacțiile sălii au fost în acest sens concludente. Nu mai insistăm.

Punînd în lumină în primul rînd *ideea textului,* regizorul este chemat să nu îngăduie interpreților de a accentua pe cuvintele care au evoluat semantic înspre crudități de sens. Este principala observație pe care ținem s-o aducem în legătură cu spectacolul *D-ale carnavalului,* de la Timișoara, cu atît mai mult cu cît tentația de a pune accente ieftine ni se pare a fi fost privită de unii interpreți drept o dorință de a se încadra în spiritul satiric al textului. Confuzie! Și o victimă a acestei confuzii a fost permanent Cristian Pîrvulescu în Nae Girimea, spre deosebire de Sică Stănescu (în rolul unui catindat de la percepție) care a ocolit și nu s-a lăsat furat de tonul aproape general, de a aluneca spre facil și obscenitate. Din toată distribuția el a fost de altfel (de aceea ?) singurul personaj pe deplin întruchipat. În altă ordine de idei, Victor Popescu, dacă pe viitor va mai pune în scenă — și îi recomand călduros să o facă — va trebui în orice caz să urmărească la interpreți întruchiparea rolurilor în toată bogăția lor de nuanțe, să nu se mulțumească doar cu schițarea lor formală, și mai ales, trecînd peste frazarea defectuoasă a actorilor, să renunțe definitiv la urmărirea efectelor ieftine, de dragul aplauzelor, nu totdeauna edificatoare, obținute la scenă deschisă.

***

Spectacolul studenților Institutului de Teatru, cu piesele *Conu Leonida față cu reacțiunea* și *O noapte furtunoasă,* a stîrnit, în urma unei însemnări criticiste apărută în „Contemporanul", o dispută urmată de o analiză competentă și cu efecte reabilitante pentru realizatorii spectacolului. Semnatarul notei din „Contemporanul" expedia spectacolul în termeni gravi și plini de mustrare, iar o scrisoare emanată de la corpul profesoral al Institutului a prilejuit revistei o revizuire autocritică a punctului său de vedere.

Spectacolul studenților poate totuși, și trebuie să fie analizat fără intenția de a face polemică și nici de a da lecții. În definitiv, în anumite privințe nu avem decît de învățat de la ei. Dar pe tonul analizei științifice, adevărul trebuie spus, cu convingerea că ar putea fi, așa cum spunea și Caragiale, util măcar în repararea a ceea ce se poate repara.

Regizorul profesor Al. Finți a gîndit în mod incontestabil spectacolul cu aceste piese de la nivelul exigențelor celor mai ridicate în ceea ce privește valorificarea operelor caragialești. S-a îngrijit adică să sublinieze sensurile sociale conținute în replici (mă refer în special la *O noapte furtunoasă). Ideea* ce trebuie să stea la baza spectacolului caragialesc de azi, a funcționat deci ca punct de plecare. Linia mare, ca stil și ca ritm, a fost urmărită și tradusă în fapt. Dar spectacolul studenților nu a fost lipsit de neajunsuri. Ele pot fi relevate chiar dacă exigența noastră nu operează fără o necesară discriminare, dictată de faptul că avem de-a face cu actori-studenți. Așa, de pildă, deși mînați de cele mai bune intenții, interpreții lui jupîn Dumitrache și Ghiță Pristanda n-au frazat întotdeauna corect, n-au avut întotdeauna grija de a nu îneca replica tocmai pe poantă, făcînd-o astfel să-și rateze efectul (nu întotdeauna, bineînțeles). N-au făcut ca gestul să fie organic legat de situație și replică, lăsîndu-se furați de o exuberanță gestică ce trăda emoția. De asemenea, a fost foarte evident faptul, de pildă, că interpretul lui Rică Venturiano nu și-a lucrat cu cea mai mare sîrguință, din întregul său rol, decît partea de *solo* în scenă, cînd revine de pe schela din fața casei. Aci, interpretul găsește într-adevăr mijloace noi de întruchipare a acestui personaj, este convingător și plin de savoare. Dar nu-i putem uita faptul că la intrarea în scenă, a fost tributar interpretării lui Beligan, împrumutată de la acest maestru, dar nu și asimilată. Dacă n-avem nimic împotrivă ca discipolii să se desăvîrșească învățînd de la maeștri, nu sîntem de acord ca acest lucru să se facă din comoditatea de a lua un lucru gata făcut, fără a-i căuta și învățătura pe care o conține. Poate totuși că Al. Finți — în ciuda divergențelor aprinse ce au avut loc asupra acestui punct — ar fi procedat mai bine, dacă în Zița n-ar fi distribuit-o pe Monica Postolache, un talent foarte promițător pentru dramă, dar care în acest rol de comedie, cu toată strădania ei, n-a izbutit întotdeauna să fie autentică și n-a izbutit să se elibereze de nota falsă a glasului ei, structurat pe tonuri grave, dar neadaptat accentelor comice. Stăruind într-un falset vocal, actrița nu a redat, așa cum se spunea în scrisoarea pe care am pomenit-o mai sus, semnată de către decanul Institutului de Teatru, falsul patetism care demască personajul, ci a arătat că nu răspunde datelor cerute de rol, trebuind să depună un efort pentru a-i face față.

***

Spectacolul Teatrului Național din Cluj cu *O scrisoare pierdută* a urmărit de la început să-și cîștige spectatorii prin verva comică, folosindu-se în acest scop orice replică și orice situație. Exploatarea ideilor din text sau subtext a format mai puțin obiectul caietului de regie al lui C. Dinescu, care a preferat să reliefeze unele momente de unde elementul comic să poată fi împins spre situația de farsă. În consecință, distribuția a căutat și ea să-și dovedească devotamentul, slujind principiul comic, și aproape toți interpreții s-au întrecut în a-și plasa personajele în situații care să conducă la stîrnirea rîsului : pe cont propriu (ca Sandu Rădulescu în Tipătescu) sau în tandem (ca Tîlvan și Botta, respectiv în Farfuridi și Brînzovenescu).

Deci, comedie în primul rînd. Și privit din acest punct de vedere, s-ar putea spune că spectacolul clujan își atinge țelul. Se rîde, se rîde mult și de orice, pentru că fiecare intrare este speculată și de interpret și de regizor spre obținerea acestui efect. Se folosesc cîrlige și se lucrează pe cont propriu, ca de pildă, artistul emerit Alexandru Marius în Cațavencu. Voi da o mostră de felul cum rostește actorul replica, și ce sens înțelege el să-i reliefeze, spre a putea vedea ce anume a urmărit : la adunarea electorală, Cațavencu (Al. Marius) proclamă : „Vreau, în orașul acesta de gogomani în care eu sînt cel dintîi... (aci Alexandru Marius face o lungă pauză, pentru ca spectatorul să rîdă, și apoi continuă) ...om politic..." Evident, mergînd pe asemenea „speculații" în materie de text caragialesc, se poate inova la infinit. Tăind nu numai fraza, ci și cuvîntul, s-ar putea obține efecte chiar mai spectaculoase. Preocupat însă de astfel de „găselnițe", atît interpretul lui Cațavencu cît și regizorul care l-a vegheat au scăpat din vedere biografia dramatică exactă a personajului. Alexandru Marius a înțeles, contrazicînd parcă linia generală a spectacolului, să-l întruchipeze pe Cațavencu ca pe un om sincer, deloc canalie, doar puțin demagog. Pînă la urmă, Cațavencu al său apare ca o victimă a lui Trahanache și a lui Tipătescu, un om politic cu bune intenții, dar care nu izbutește să înfrîngă coaliția de la putere. Marius a făcut din Cațavencu un personaj de dramă, în cea mai mare parte a evoluției lui scenice, un personaj grav, serios, neispitit să ia lucrurile ușor și care nu participă la „gluma" celorlalți. Această greșită interpretare — care-l disociază pe Cațavencu de oligarhia conducătoare satirizată de Caragiale — a creat un dezechilibru în spectacol, atît pe planul înțelegerii acestui rol, cît și al înțelegerii piesei în general și al realizării unui climat omogen.

Mai interesantă a fost încercarea lui Cornel Sava de a reda în Agamiță Dandanache o seamă de trăsături care să-i confere acestui personaj o altă fizionomie decît cea care a devenit acum cunoscută și repetată de fiecare dată, a căutat adică să-l surprindă într-o lumină nouă. De aceea, Cornel Sava s-a apropiat de ceea ce Caragiale trasa drept caracteristică a acestui personaj : *Dandanache este mai prost decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu.*

Interpretul a mers mai puțin pe linia unor efecte caricaturale, căutînd să sublinieze mai degrabă stupiditatea dublată de viclenie, candoarea senilă de sub care mijește viciul învechit. Dandanache, astfel realizat de Cornel Sava, a fost mai puțin comic, dar mult mai veridic din punct de vedere al construcției sale dramatice. Fără stîngăciile unei emotivități care ține de tinerețea actorului și de dificultatea acestui rol, Cornel Sava ar fi izbutit cu siguranță, și în mai mare măsură, să realizeze un Dandanache surprins în linii inedite, un Dandanache care să nu fie tributar creațiilor atît de cunoscute.

Caragiale, pe unele din scenele noastre, ne-a prilejuit utile constatări.

În primul rînd, am putut vedea că pentru regizorii noștri, punerea în scenă a unei piese de Caragiale echivalează cu o probă de consacrare, ceea ce este exact. În al doilea rînd că, probă de consacrare fiind, orice regizor e tentat să încerce (și e bine că o face) spre a oferi spectatorului o punere în scenă mai interesantă, mai atrăgătoare, mai inedită. Și aci este locul să arătăm că inovația este salutară doar atunci cînd se produce organic, pe linia și în funcție de textul dramatic, prin servirea lui optimă (ceea ce nu se întîmplă întotdeauna și la toți regizorii).

Trebuie amintit cu acest prilej că Ion Luca Caragiale era un dramaturg care cunoștea, pe lîngă problemele vieții și societății contemporane lui, și pe acelea ale scenei, cunoștea necesitățile și imperativele scrisului pentru scenă, că își elabora piesele avînd neîncetat în fața ochilor imaginea momentului, tabloului sau situației respective. De aceea, nimic de prisos în textul lui, nimic care să nu slujească desfășurarea dramatică, care să nu conducă în mod imperativ la unele sublinieri și concretizări ale imaginii scenice, menite la rîndul lor să slujească ideea pentru care pleda el. Om de teatru prin excelență, Caragiale a gîndit pentru scenă, pe proporțiile și în funcție de posibilitățile și mijloacele acesteia. De aceea, textul caragialesc se impune regiei atît prin conținutul său efectiv artistic, cît și ca indicație regizorală, întrucît, replica este studiată de autor și în funcție de mișcarea în scenă pe care Caragiale însuși o studia în clipa în care își construia piesa. Este nevoie deci de a se respecta întocmai toate aceste indicații și cerințe ale textului, faptul acesta constituind o condiție esențială pentru ca imaginea scenică să se formeze cu toată claritatea, în amănunt, ca și în ansamblu. Pentru că, așa cum releva Remus Comăneanu în cuvîntul său publicat în programul de sală al spectacolului din Craiova, textul lui Caragiale este un adevărat *caiet de regie*. De aceea, cred, încercările de a-l „suplini“ pe Caragiale nu pot rămîne, în cel mai bun caz, decît lucruri de prisos, care diluează esența dramatică a textului și împiedică ritmul lui firesc de desfășurare.

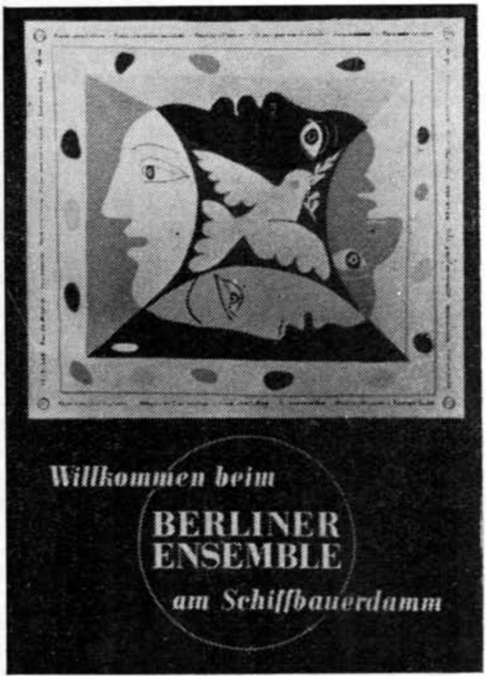
Pe de altă parte însă, caiet de regie fiind, și recunoscîndu-l ca atare, acest text are nevoie ca regizorul să fie pe deplin conștient de obiectivele urmărite de autor, pentru ca astfel să poată observa îndeaproape exploatarea sensurilor și intenției satirice a acestuia și nu să se mulțumească a asista, spectator cuminte și pasiv, ca textul să opereze el însuși mizanscena.

Caragiale era om de teatru și, ca atare, nu s-a mulțumit doar să scrie pentru ca apoi să-și depună textul, nepăsător și încrezător absolut, în brațele vreunui regizor. El a *colaborat* intens, clipă de clipă, la toate etapele montării scenice a pieselor lui, contribuind astfel la crearea celei mai clare imagini scenice a textelor sale. Aci își are obîrșia tradiția spectacolului caragialesc, întreruptă mai tîrziu, cu voie și bună știință dăunătoare, de către unii „inovatori“ rău intenționați. Problema spectacolului caragialesc ni se pare deci a fi în primul rînd o preocupare de a studia cu precădere condițiile, punctul de vedere și materialele lăsate de Caragiale în afara textelor propriu-zise, precum și materialele de istoriografie menite să lămurească condițiile și concepția după care lucra marele nostru autor satiric. Punerea în valoare a operei caragialești trebuie să pornească — așa cum o pornise Sică Alexandrescu — de la descifrarea semnificației sociale pe care Caragiale o atribuia operei sale și, odată cu aceasta — respectînd pe de o parte ceea ce Caragiale însuși dăduse ca contribuție proprie la punerea ei în scenă — să căutăm eventual *inovații pentru îmbogățirea expresiei,* prin aprofundarea mai departe a sensurilor textului, dar nicidecum prin lipirea unor modalități de expresie negenerate de text.

Am amintit toate aceste lucruri, în general cunoscute, cu riscul de a deveni plictisitor, doar pentru că sînt de părere că regizorii noștri trebuie să țină seamă de aceste caracteristici ale operei lui Caragiale, că ele sînt niște călăuze foarte prețioase în aducerea la lumina rampei a ideilor marelui nostru dramaturg.

Pe de altă parte, cred că nimic nu poate fi mai dăunător decît faptul de a folosi opera lui Caragiale în scop de amuzament, de distracție, de comicărie, practică la care se ajunge de obicei prin folosirea de „cîrlige“ și din tentația de a vulgariza textul. Pentru că trebuie să se știe, o dată mai mult, că faptul acesta vine să aducă apă la moara acelora care — încă din timpul vieții lui Caragiale, minimalizîndu-l, îl acuzau că ar scrie „pentru și despre mahala“. O astfel de tentație am întîlnit-o, cum s-a văzut, și efectele au fost cu totul contrare celor urmărite de autor.

Nu vreau să închei cu o tradițională concluzie, ci cu o recomandare: *mare atenție față de opera lui Caragiale,* atunci cînd o aducem pe scenă. Ea este prețioasă și vastă, plină de sevă și învățăminte. S-o cuprindem în toată complexitatea ei, căutînd noul în ea însăși și nu în afara ei.



Stema Teatrului „Berliner Ensemble" cu urarea: „Bun venit la BERLINER ENSEMBLE pe Schiffbauerdamm"

Florin Tornea

BRECHT ȘI TEATRUL LUI*

Cînd prin 1915, un an de la izbucnirea primului război mondial, se înfățișa sfios la redacția unei gazetuțe locale din orașul său natal Augsburg, cu un caiet de versuri, Bertolt Brecht avea 16 ani și era încă gimnazist. Versurile sale uimiră însă pe redactorul-șef al gazetei, poet și el (îl chema Wilhelm Brüstle), pentru caracterul lor cu totul neprevăzut; de două ori neprevăzut. Întîi, pentru maturitatea, precizia și limpezimea surprinzătoare a expresiei și limbii folosite; apoi, pentru caracterul total lipsit de epigonism, de convențional, total străin de lirica vremii — expresionistă, idealist expresionistă. Deși nu vorbeau despre război, versurile conțineau în ele un germene de înțelegere indignată a lumii din jur și a epocii. Era de pe atunci, încă din școală, atras de aripa stîngă a politicii, își amintește memorialistul. Ciudat. Căci tînărul gimnazist se născuse și trăia într-o casă de oameni înstăriți, ba chiar bogați. Tatăl său era director sau chiar proprietar al unei fabrici de hîrtie, iar educația pe care i-o dădea fiului său, îl destina pe acesta, mai departe, unei cariere și unei psihologii potrivite cu casa și clasa în care se născuse. Totuși, iată — așa cum însuși Brecht avea s-o mărturisească mai tîrziu — el recunoaște din fragedă tinerețe găunoșia clasei și a mentalității celor din clasa sa, și o părăsește:

Am crescut fecior
De oameni cu stare. Părinții mi-au pus
Guler la gît și m-au educat
In deprinderile omului ce se lasă slujit
Și mi-au dat învățătură arta de a porunci. Dar
Cind am ajuns să am mintea-ntreagă și am privit în juru-mi,
Nu mi-a plăcut lumea clasei mele,
Nici deprinderea de a porunci, nici de a fi slujit.
Și așa mi-am părăsit clasa și m-am legat
De lumea celor de rînd...

„Lumea celor de rînd" nu l-a ispitit sentimental. Brecht avea o sociabilitate lucidă. Vedea. Vedea din chiar primul an al războiului, consecințele lui, atît „în lumea celor de rînd" cît și „în lumea celor cu guler". Și cîntărea. Încă din școală, această cîntărire a consecinţelor era să-l primejduiască : se manifestase deschis, în lucrările sale scrise, împotriva războiului şi numai faptul că profesorii ştiau de unde vine şi cine e, şi că i-au taxat ieşirile lui drept ale unui copil smintit şi iresponsabil, l-a salvat de la exmatriculare.

---

* Extrase din conferința rostită în ziua de 18 mai 1959, la Casa oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale.

Dar războiul a durat un an, doi, trei, patru, cinci... vreme în care „cel izgonit cu temei“ din clasa sa, cum se socotea Brecht, avea să urmeze cursurile Facultăţii de medicină din München şi, în 1918, student medicinist, avea să fie trimis asistent într-un lazaret militar. Aci are iarăşi prilejul să vadă : să vadă iarăşi „lumea celor de rînd“, s-o cunoască mai bine, să trăiască cu ea şi alături de ea, ororile şi ravagiile — materiale, umane, sufleteşti — ale războiului imperialist. Alături de „lumea celor de rînd“ şi cu ea, avea iarăşi să cîntărească şi să înţeleagă : cine sînt făptaşii şi profitorii războiului, cine sînt victimele lui. Ceea ce fusese în anii copilăriei şcolăreşti scîrbă de „deprinderea de a porunci şi a fi slujit“, devine în aceşti ani indignare şi revoltă, un sentiment tragic al grotescului şi al durerii, a cărui dimensiune el nu găsea că poate fi exprimată decît într-o îmbinare de oroare şi greaţă pentru cei de sus. Aşa a fost concepută în stihuri de o revelatoare sprinteneală populară *Balada soldatului mort*.

Era cea dintîi formulare precisă a sentimentelor lui de clasă : sentimente pe care şi le va mărturisi de-atunci încolo mereu mai profund, mai lucid, mai clarvăzător, de-a lungul timpului, de la marea înfrîngere a Reichului lui Wilhelm, pînă la marea înfrîngere a Reichului nazist şi, mai departe, în perspectiva renaşterii întru dreptate socială, întru pace şi construcţie paşnică a unei noi Germanii democrate, liberă de exploatare şi de porniri revanşarde. Acest sentiment îi va fi alimentat, de-a lungul vremii, de izbucnirea şi apoi trădarea mişelească şi năbuşirea în sînge a revoluţiei comuniste germane (ecou direct al Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie), şi de mişcarea muncitorească de care se apropia şi pe care va căuta s-o priceapă în toată semnificaţia, adîncimea şi necesitatea ei istorică. Va studia cu scrupulozitatea omului de ştiinţă, care dubla în el pe poet, lucrările clasicilor socialismului, lucrările lui Marx, Engels, Lenin. Şi va înţelege că revolta şi indignarea nu sînt decît începutul şi veşmîntul, că singure ele nu pot duce la dezlegarea marii probleme a „lumii celor de rînd“ ; că e nevoie să se altoiască pe aceste sentimente explozive conştiinţa necesităţii solidarităţii de clasă, a luptei şi urii de clasă, a înţelegerii lucide a perspectivelor şi căilor care duc spre aceste perspective.

Era epoca în care amarurile crizei financiare şi ale cumplitei exploatări îndurate de muncitorime din pricina acestora, se profilau şi mai crunte prin pregătirile mereu mai puţin camuflate ale unui nou război. Demascarea substratului mîrşav şi profitor al războiului imperialist şi al aţîţătorilor la război apărea neîndestulătoare, ca şi demascarea lumii exploatatoare ca atare.

Recunoscut, îndată după război, printr-un premiu acordat dramei sale *Tobe în noapte* (premiul Kleist) drept un scriitor de mari resurse artistice, Brecht se vedea însă, pe sine — după ce dăduse şi povestea înstrăinatului *Baal*, şi a avatarurilor sărmanului hamal Galy Gay din *Omul e om*, şi a nefericirilor *Din desişul oraşelor* — se vedea, repet, neîndestulător sie însuşi : „Lumea celor de rînd“ era privită fragmentar, pe cazuri izolate, de la periferia ei, nu în esenţa ei şi nu în totalitatea ei. Proletariatul nu-i apărea încă limpede ca o clasă în ascensiune, destinată — şi istoriceşte în stare — să cucerească pentru sine, şi pentru lumea întreagă asuprită, libertatea de sub asuprire, nedreptate şi ignoranţă. Perspectivele proletariatului îi rămăseseră înnegurate, pe atunci, de prezenţa mai directă şi zgomotoasă, anarhică, a lumpenproletariatului. Accentele şi feţele acestei „lumi de rînd“ apar în acea „palmă pe gustul oficial“, cum o numise Maiakovski şi pe care Brecht o dă lumii capitaliste prin *Opera de trei parale*. Opera aceasta avea să-i aducă notorietate mondială. Ce greşeală comisese autorul ei că, în ciuda poziţiei de-a dreptul „obraznice“ cu care trata pe stăpînitorii banului, opera încîntase în loc să supere pe aceşti stăpînitori ai banului ? În nici un caz încercarea de a da o lovitură teatrului „culinar“, teatrului mucegăit în formele şi tematica bulevardieră, prin folosirea unei tehnici, unei compoziţii şi construcţii dramatice şi scenice neobişnuite ; nu inaugurarea „teatrului epic“ care, de la această *Operă de trei parale*, începe să-şi fundamenteze principiile. Ci faptul că „opera“ rămăsese — ca şi lucrările anterioare — o operă critică, numai critică. Ceea ce, pentru oficialitate, pentru publicul oficial, obișnuit, al stalurilor teatrale, era, oricît de îndrăzneață, o poziție cuminte (ba chiar vrednică de tratat cu un surîs amuzat). Publicul oficial se complăcea în a se vedea caricaturizat; scandalul nu-i displăcea, firește scandalul fără urmări. Și *Opera de trei parale* asta realizase: un scandal, de ordin artistic, fără urmări. Căci ea nu trecea, prin mesajul ei, granițele îngăduite de așezarea socială pe care o demasca, nu propunea — în afara batjocurii — răsturnarea ei; nu vorbea despre putința acestei răsturnări și mai puțin despre necesitatea de a face ceva pentru răsturnarea ei. Pe atunci, Brecht era un materialist, dar un materialist încă mecanicist; ura clasa și așezările clasei burgheze, dar nu avea încă perspectiva clară, justă, ci perspectiva anarhică a răsturnării sale. Această poziție încă întîrziată a lui Brecht apare limpede în șarja autobiografică pe care și-o face, în poemul închinat *Sărmanului B. B.*

Caracterul dialectic și istoric materialist al vederilor lui nu va întîrzia însă să se arate. Din ce în ce mai vădit, mai nedomolit. Mai întîi în poezie. Într-o poezie în care distingem nu numai o temperatură mult ridicată a verbului său față de cele mai tari imprecații din alte versuri satirice anterioare, ci și sentimentul greu al înțelegerii depline a realităților dure, sentimentul unei responsabilități poetice față de aceste realități, dublat de convingerea că ele pot și mai ales trebuie să fie schimbate.

E neîndoios că această poezie a fost rezultatul contactului lui Brecht nu numai cu viața, cu necazurile și oamenii muncii, ci și al contactului, care i-a luminat vederile, cu învățătura marxist-leninistă, contact stimulat spre fructificare artistică de exemplul poetic și cetățenesc al lui Gorki. Romanul lui Gorki, *Mama,* în anul de ajun al înscăunării fascismului hitlerist, avea să-i fie material pentru drama cu același titlu. Drama venise să cristalizeze căutările înnoitoare ale poetului și dramaturgului, ale teoreticianului și practicianului de teatru; căutări, toate, și din capul locului, menite să slujească altui public decît celui „oficial", altor rosturi decît celor steril desfătătoare: publicului muncitor și rosturilor lui politice, educării și întăririi conștiinței sale revoluționare. Ziarul Partidului Comunist din Germania, „Die Rote Fahne", nota în adevăr, discutînd reprezentarea într-un cerc muncitoresc cu actori amatori a *Mamei:* „Acesta este un Bert Brecht nou. El a străbătut și ieșit din deșertul instituției teatrale burgheze și acum luptă alături de clasa muncitoare. N-a rupt încă toate legăturile care-l țin încătușat de trecut. Dar o va face. Va trebui s-o facă și curînd". În ochii presei burgheze, surprinsă de această cotitură în creația lui Brecht (deși tot ceea ce scrisese și încercase pînă la *Mama* vestea această cotitură), dramaturgul era taxat drept „Kulturbolschewist", bolșevic al culturii. Și așa va rămîne de atunci încolo — în pofida tuturor încercărilor criticii oficiale de atunci (și de mai tîrziu!) de a dilua conținutul operei sale, de a-l atrage pe dramaturg în tabăra vederilor și practicilor capitaliste în domeniul artei.

De la *Mama,* și pe măsură ce se înăspreau și în țara lui și peste hotare condițiile de viață și de muncă ale scriitorului dornic să rostească în lumea burgheză adevărul, opera lui Brecht se va dezvolta mai departe, neabătut, pe linia curajoasă pe care i-a prevestit-o partidul, de care el era acum atît de apropiat. Opera lui va deveni, începînd cu *Mama,* o adevărată „oglindă a luptei timpului nostru", cum avea să i-o definească Konstantin Fedin. Această luptă, văzută fie în problematica relațiilor dintre clase, fie în problematica păcii și războiului, fie în problematica aspirațiilor omenirii spre mai bine, fie în problematica patriotismului național, a fost neîncetat urmărită și dusă din unghiul de vedere al progresului, al triumfului noului în lume, al convingerii că lumea poate și trebuie să se schimbe, că omul poate și trebuie să cunoască și să stăpînească propria sa devenire, să cunoască, să stăpînească și să dirijeze devenirea lumii; din unghiul de vedere al clasei muncitoare, al aspirațiilor și convingerilor ei, din perspectiva marxist-leninistă, socialistă.

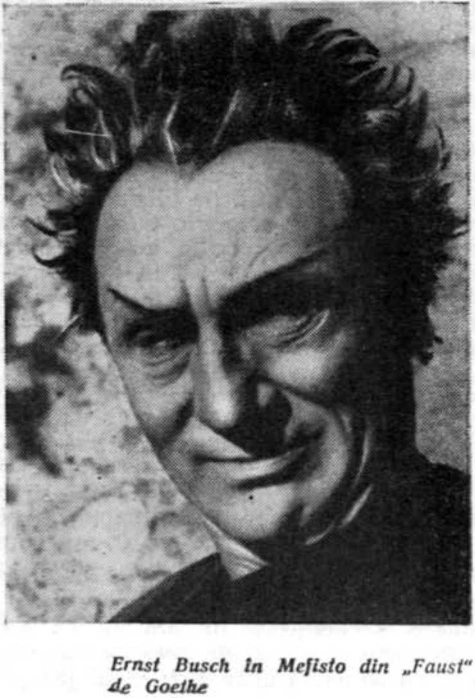
Mama n-a avut parte de un spectacol de mare anvergură. A fost interzisă, înainte încă de întunecarea hitleristă a Germaniei. Satira anticapitalistă *Sfînta Ioana din abatoare,* care a urmat *Mamei,* n-a putut fi jucată nici ea pe pămîntul german, căci în 1933 regimul hitlerist îl silește să treacă granița, să intre în emigrație, să colinde țări și orașe — Viena, Paris, Copenhaga, Helsinki, New York, Hollywood... O emigrație plină de surprize amare, de neliniște. În țara lui, cărțile sale, alături de ale altor scriitori democrați, sînt arse în străzi de gealații culturii lui Göbbels; în Spania e dezlănțuit și susținut cu arme fasciste și bani ai demo-

Helene Weigel în rolul titular din „Mama" de B. Brecht, după romanul lui Maxim Gorki

crațiilor „neintervenționiste", războiul civil. Sînt invadate Austria și Cehoslovacia; vine apoi rușinea de la München și, cu invazia Poloniei, se pornește războiul: cotropirea criminală a Uniunii Sovietice, apoi Stalingradul, retragerea, prăbușirea, înfrîngerea — a doua mare înfrîngere a militarismului german, scindarea Germaniei...

N-a fost eveniment în acest timp de grele tristeți, pe care Brecht să nu-l fi consemnat în datele semnificației lui cele mai esențiale, pe care să nu-l fi folosit spre clarificarea omenirii, spre prevenirea dezastrelor, spre întărirea nădejdilor și a conștiințelor cinstit luptătoare. Războiul civil din Spania prilejuiește *Puștile Terezei Carrar*: — nu poți sta neutru într-o luptă în care e în joc cauza clasei tale. Ajunul războiului îi inspiră *Mutter Courage*: — războiul de agresiune e o afacere murdar negustorească, în care cad răpuși oamenii din lumea de rînd, împotriva căruia doar conștiințele oarbe sau timpe pot fi scutite să lupte. Apoi, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*: — nu există punte de legătură, de împăcare între exploatator și exploatat, între stăpîn și slugă; argații „stăpîn își vor găsi ușor, cînd vor fi ei stăpîni pe soarta lor". Apoi, *Omul cel bun din Sîciuan*: — nu poți fi bun în orînduirea răutății, a capitalismului; răstoarnă orînduirea ca să afli binele în lume. Apoi, *Mizeriile celui de-al treilea Reich*: — „sarcina noastră e foarte grea, dar e cea mai mare din cîte există: să eliberăm omenirea de asupritorii ei". Apoi, *Ascensiunea de zăgăzuit a lui Arturo Ui*: — avertisment. Hitler a luat puterea, dar putea fi oprit, mai poate fi oprit să se întindă. Apoi, *Capetele rotunde și capetele țuguiate*: — rasismul e o diversiune criminală a stăpînitorilor. Apoi, *Soldatul Șveik în cel de-al doilea război mondial*: — înfrîngerea lui Hitler e inevitabilă. Apoi, *Nălucirile Simonei Machard*: — dușmani nu sînt doar cotropitorii țării, ci și cei care fraternizează cu ei. Apoi, *Cercul de cretă caucazian*: — dreptatea e de partea muncii și dragostei de om, nu de partea huzurului și a inumanului. Apoi, *Viața lui Galilei*: — a lupta pentru adevăr e un act de eroism, greu de îndeplinit; dar adevărul trebuie să învingă, el îți luminează calea spre transformarea lumii. Apoi, *Zilele Comunei*: — avertisment proletariatului, zîmbrele capitaliștilor sînt ucigătoare, nu te încrede în ele.

...Tot ce a scris și rostit Brecht — la posturile de radio, în conferințe, în dezbateri publice — în tot acest încîlcit și amarnic răstimp de peregrinări, a fost scris și rostit cu curaj, de pe cea mai nobilă po-



Ernst Busch în Mefisto din „Faust" de Goethe

ziție umană — a păcii în lume; de pe cea mai avansată poziție socială — a clasei muncitoare. De aceea, desigur, anii New-Yorkului și Hollywoodului n-au fost pentru Brecht ani de tihnă — cîtă tihnă putea găsi un emigrant — nici materială, nici, cu atît mai puțin, morală. De aceea, acești ani s-au sfîrșit cu intervenția brutală a Comisiei pentru cercetarea activității antiamericane, în cugetul și în convingerile lui Brecht, silindu-l să părăsească Statele Unite ale Americii. De aceea, „experiențele" teatrale începute în 1928 pe scena de pe malul Spreei — la Schiffbauerdamm — au fost anevoie continuate în emigrație și nu au putut atinge cristalizarea decît după intrarea poetului, din nou, în 1948, în patria sa, în Republica Democrată Germană.

Mai găsise aici, în 1948, urmele greu de șters ale ruinelor; resimțea cu durere în preajmă-i lipsa feciorilor țării sale, mulți, otrăviți cu ani în urmă de minciunile murdare ale fascismului, retezați apoi de urgia măcelului. Mama care-și legănase pruncul cu 25 de ani în urmă și care-l prevenise împotriva minciunilor murdare, care-i ceruse „să se țină lîngă ai lui" ca nu cumva să ajungă să atîrne de vreo sîrmă ghimpată..., își plîngea acum copilul mort în bruna „cămașă a morții"...

Îl întîmpina însă bucuria de a vedea desfășurîndu-se cu elan munca de reconstruire materială și sufletească a poporului muncitor. Îl întîmpinau revoluția culturală și sprijinul neprecupețit al guvernului democrat al Germaniei, pentru a pune în practică și a-și dezvolta munca creatoare, în teatrul întemeiat și condus de el și de soția sa Helene Weigel. Animatorul în teatru era și animator al unei culturi, al unei arte închinate fără ocol luptei pentru pace, împotriva războiului în lume. Omul de teatru care-și punea opera sa dramatică și scenografică sub egida porumbelului păcii al lui Picasso, porumbel care caracterizează esența însăși a activității colectivului teatral „Berliner Ensemble", se va adresa ca scriitor scriitorilor și ca artist artiștilor, cerîndu-le să dezbată următoarele cinci propuneri:

1. — *Libertate deplină cărții,*
cu o restricție;
2. — *Libertate deplină teatrului,*
cu o restricție;
3. — *Libertate deplină artei plastice,*
cu o restricție;
4. — *Libertate deplină muzicii,*
cu o restricție;
5. — *Libertate deplină filmului,*
cu o restricție;

Ernst Busch în rolul titular din „Viața lui Galilei" de B. Brecht

Helene Weigel în rolul titular din „Mutter Courage" de B. Brecht *restricția: nici o libertate scrierilor și operelor artistice care preamăresc războiul ori îl prezintă drept ceva de neînlăturat...*

Scrisoarea deschisă adresată scriitorilor și artiștilor se încheia cu un memento mori:

> *Marea Cartagină a purtat trei războaie,*
> *Mai era puternică după cel dintîi,*
> *Încă în stare să fie locuită, după al doilea,*
> *Ștearsă de pe pămînt și de negăsit, după al treilea.*

Premiul Lenin pentru Pace, ce i-a fost acordat în 1954, a venit ca o distincție care încununa, pe drept, eforturile creatoare, viața, lupta, convingerile și realizările lui Brecht.

***

Această concentrată trecere în revistă a carierei de cetățean și scriitor a lui Brecht mi s-a părut utilă nu numai pentru cunoașterea și prețuirea unei vieți exemplare, dar și pentru înțelegerea lesnicioasă a ceea ce pare, la prima vedere, complicat și greu de priceput în creația și practica sa artistică. În adevăr, *modalitatea* artistică a teatrului brechtian nu poate fi abordată cu folos decît punînd-o în subordine și în relație dialectică cu conținutul și tendințele ei. Așa abordată, se va înțelege din capul locului că prin forma tehnică, căutată și experimentată de dînsul, Brecht s-a străduit să dea relief și eficacitate funcției social-socialist-educative a teatrului. Se cuvine să subliniez: este vorba de experimente, deși în lumea teatrului, o anumită terminologie și anumite orientări tehnice sînt socotite principii definitor și definitiv nu numai formulate, dar și cristalizate de Brecht. În realitate, în pofida unui „Mic organon pentru teatru", conceput în cîteva zeci de puncte-reguli explicative și uneori normative, teoriile teatrale ale lui Brecht s-au născut și s-au acumulat, de la piesă la piesă, de la o înscenare la alta, chiar de la o repetiție la alta, într-un proces continuu de căutări, de întrebări, de soluții, unele dintre ele completînd sau negînd altele anterioare. Din acestea nu se poate spune că a rămas un sistem, ci mai degrabă o orientare tehnică, artistică, rod al unei convingeri deopotrivă estetice, științifice, filozofice și politice. Această orientare cheamă nu la înțelegerea îngustă a soluțiilor sale, ci la înțelegerea creatoare, deci deschisă desăvîrșirii, a soluțiilor propuse.

Care e orientarea aceasta? Este orientarea spre cuprinderea dialectică a fenomenelor vieții, ca și a actului teatral; este apelul către realizarea unei imagini artistice — dramatice și scenice — în stare să prezinte lumea, și viața, și omul, nu în aspectele în care-i aflăm aparent, nu ca pe niște realități împietrite, ci în continuă devenire, realități istorice supuse pieirii sau transformării; nu ca pe niște realități observate la suprafața lor, ci în esența lor, așadar în aspectele lor contradictorii. Orientarea aceasta nu s-a născut arbitrar în gîndirea și în practica lui Brecht. Ea este rezultatul unui lung și obiectiv proces de experiențe teatrale, începute încă din pragul veacului, și pe care Brecht le-a urmărit cu atenție în sensurile și în contribuția lor la dezvoltarea teatrului. Aceste experimente erau pornite atît pe planul literaturii dramatice, cît și pe planul artei scenice, fie pentru a înnoi mijloacele de desfătare a publicului, fie pentru a adînci și îmbogăți mijloacele de instruire, de educare a publicului. Experiențele înnoitoare în teatrul modern s-au purtat pe aceste două direcții, ca pe direcțiile definitorii ale teatrului, dar în mod paralel, fără să se întîlnească. Ele au cultivat, pe de o parte, gustul unui anumit public dornic de „efecte", venit — cum spunea Brecht — distrat la teatru ca să se distreze și, în care scop, teatrul trebuia să găsească mijlocul de a-i concentra atenția. Ele au tins, pe de altă parte, să mulțumească setea de cunoaștere a omului, lărgind sfera tematică și a problematicii teatrului dincolo de psihologia mărunt individualistă înspre mișcările sociale și chiar înspre mișcările revoluționare ale clasei muncitoare. Unele cultivau emoțiile pentru emoție, celelalte ajungeau însă, instruind, să se secătuiască de seva încîntării artistice. Problema se punea, în momentul în care Piscator (și Brecht alături de el) iniția „teatrul politic" ca un teatru al vremii, ca un teatru necesar mișcării muncitorești, cum să se îmbine aceste două linii funcționale ale teatrului. Toată bogăția de cuceriri tehnice pe care, de la Antoine, Brahm și Stanislavski pînă la Gordon Craig, Reinhardt, Jessner și Meyerhold, le-a cunoscut scena teatrală, Piscator le-a folosit, adăugîndu-le pe deasupra sisteme tehnice noi, grele și complicate mașinării, factori artistici neuzitați pînă atunci în teatru, ca, de pildă, filmul, metode de lucru ce se voiau revoluționare, în care un spectacol se realiza în comun cu mai mulți dramaturgi, cu mai mulți scenografi etc. Totuși, efectele instructive-didactice, dacă se realizau pe această cale, se realizau împotriva a ceea ce se numește și se dorește a fi element artistic, împotriva celeilalte funcții — desfătătoare — a teatrului. Era o discrepanță între funcția de cunoaștere și această funcție de încîntare, care chema spectatorul să se contopească cu viața, cu psihologia, cu destinul eroului pe care-l vedea pe scenă. Această contopire răpea pe spectator din propria lui viață, îl făcea s-o uite și să se uite pe sine, îl „narcotiza" prin sugestii, prin emoții sterile, prin iluzii amăgitoare. Se punea problema găsirii unui mijloc de a deștepta emoții în spectator care să nu-l desfacă de realitățile din jur, ci care să trezească în el sentimentul unei creșteri prin cunoaștere, sentimentul bucuriei de a fi mai puternic, de a acționa, de a interveni activ în viață, după contemplarea spectacolului. Așadar, se punea problema găsirii unui mijloc de a păstra, în cadrele știute ale teatrului, elementul emoțional completat și dinamizat de elementul lucidității, al gîndirii active.

Ce metodă urma să se folosească pentru a se ajunge la înlocuirea desfătării gratuite prin emoția participativă, cu setea de a cunoaște, de a acționa, cu iscarea unei atitudini critice față de scenă? Punînd întrebarea, am definit în rosturile lui, vestitul „efect de distanțare", atît de discutat și în jurul căruia se învîrtește îndeobște interesul, mai bine zis curiozitatea față de teatrul lui Brecht. Căci această metodă a distanțării a fost preconizată în teatrul modern — după participarea la experiențele lui Piscator — de Bertolt Brecht în teatrul lui. Nu e aici momentul, nici timpul nu îngăduie, să încercăm dezvoltări în jurul acestui efect de distanțare. El constă, ca să folosim pe scurt lămuririle lui Brecht însuși, în a reprezenta întîmplări și oameni ca date istorice, deci trecătoare, chiar dacă e vorba de contemporani; el înseamnă a privi cu neîncredere și curiozitate, a privi examinator, o întîmplare, un caracter, socotite altfel foarte cunoscute; înseamnă, așadar, să realizezi un teatru care „să nu mai îmbete" pe spectatori, să nu le mai ofere iluzii goale, un teatru care, departe de a-l face pe spectator să evadeze din viață ori să se împace cu soarta, îl pune în fața putinței de a o cunoaște, deci de a o stăpîni și dirija.

Firește, practic, realizarea dramatică (și scenică mai ales) a efectului de distanțare e o problemă complicată și care naște complicații. Deși principiul ei e doar aparent nou. Lenin îl descoperise într-un teatru de music-hall din Londra. Gorki povestește că „numerele excentrice", urmărite de Lenin acolo, i-au fost explicate de Lenin „ca o formă deosebită a artei teatrale", în care se folosește „un fel de atitudine satirică sau sceptică față de ceea ce e îndeobște admis"; în care „se vede tendința de a întoarce lucrurile pe dos, de a le diforma puțin, de a arăta absurditatea obișnuitului. Complicat, însă interesant" încheia Lenin explicația[1]. Distanțarea a fost folosită ca metodă și în teatrul clasic spaniol, și în teatrul elizabethan; este folosită și în teatrul chinez. Dar ea pune cu acuitate probleme în realizarea ei și în chiar rezultatele ei. Prejudecățile teatrului naturalist sînt, pe de o parte, prea puternice încă, pentru a fi lesne abandonate; pe de alta, disponibilitatea spre sărirea peste șa este și ea foarte frecventă: dovadă, pe plan teoretic, întrebarea, crucială, dacă nu cumva efectul de distanțare — la jocul actorului — duce sau înseamnă, poate, chiar adoptarea jocului „prin reprezentare". Întrebarea se mai pune în legătură cu prezența emoției ca atare în teatrul de distanțare și așa mai departe. Întrebările acestea își au răspunsul lor, în însuși actul artistic teatral regizat și realizat de Brecht și elevii lui, deși răspunsul a fost dat în dese rînduri, și explicit, de dînsul. Poate însă că o lecție practică ar fi mai de folos decît încercarea de a da aici asemenea răspunsuri. O asemenea „lecție" a fost înaintată, într-o scrisoare-poem[2], actorilor Teatrului Muncitoresc „Theatre Union" din New York, în anul 1936, după reprezentarea, într-o versiune engleză, a piesei *Mama*.

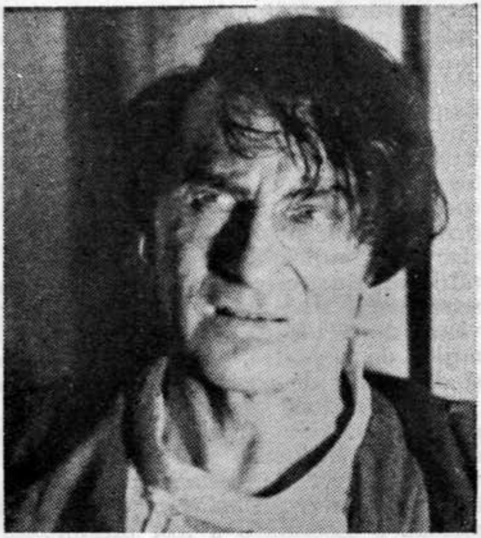
Sînt înfățișate în această lecție, alături de problema ca atare a distanțării, și o seamă de alte chestiuni anexe, care fac însă eșafodajul teoretic și practic al

---

[1] M. Gorki, schița *V. I. Lenin*, în „V. I. Lenin despre cultură și artă", E.S.P.L.P., 1957, pag. 610.

[2] Traducerea a fost publicată în „Teatrul", nr. 5, din 1959.

Helene Weigel în „Puştile Terezei Carrar" de B. Brecht



Ernst Busch în Iago din „Othello" de Shakespeare

tehnicii teatrale brechtiene: teatrul brechtian tratează chestiunile mari, sociale, în chip adecvat, mare. La baza artei lui stau simplitatea, caracteristicul, precizia, reliefarea esenţialului, înlăturarea prisosului, a înfloriturilor, încrederea în receptivitatea spectatorului şi deci în putinţa trezirii judecăţii sale lucide, sublinierea noului, părăsirea inerţiei în deprinderi vechi, în deprinderea mai ales de a rămîne la gustul dat al publicului, în loc de a devansa acest gust, de a urmări creşterea, educarea acestui gust.

Aceste linii directoare sînt doar, unele, în ansamblul muncii practice teatrale, preconizate, verificate şi experimentate de Brecht încă din 1928, cînd lucra chiar în sediul actual al lui „Berliner Ensemble", împreună cu Helene Weigel, Ernst Busch, Peter Lorre, Oscar Humolka, scenograful Neher şi alţii. Tendinţa teatrului brechtian, realizarea unei eficienţe maxime, a imprimat şi artei actoriceşti — dicţiunii şi gesticii — o împrospătare. Dicţiunea determină amploarea gestului, dar între gest şi cuvînt există o legătură de reciprocă influenţare. *Principiul gestic* în teatrul brechtian, ca şi *principiul decorativ*, preconizat de Neher, urmăresc corespondenţa nu numai cu viaţa şi cuvîntul personajelor, ci şi înveşmîntarea personajelor, a acţiunii lor, potrivit cu perspectivele devenirii lor în spectacol; influenţate de personaj, şi gestul şi decorul influenţează la rîndul lor replica, modul de a replica şi de a acţiona al personajului. Legătura dialectică între gest şi cuvînt, între acţiune şi decor, între înscenare şi text, între spectacol şi public, este continuu urmărită. Îndeosebi, legătura dintre spectacol, deci dintre ansamblul artistic şi tehnic al teatrului, şi public este o legătură care se doreşte a fi de influenţare reciprocă. În acest sens, vizitele, discuțiile în sate, în fabrici, sau în alte instituții, și la teatru, cu publicul, cu oamenii muncii, în chiar perioada de pregătire a spectacolelor, și după încheierea acestor pregătiri, sînt semnificative. Ele vorbesc nu numai despre o metodă de documentare din partea corpului artistic, ci de o vădită dorință de a nu sta pe loc, de a merge mereu înainte, în descoperirea noului, a cărui necontenită cercetare a rămas ca o sarcină testamentară din partea maestrului.

***

A fi în căutarea noului — dar mai cu seamă a-l descoperi — nu este o sarcină întîmplătoare. Ea ferește în primul rînd de rutinizare. Ea înlesnește apoi îmbogățirea și perfectarea — căutate de altfel neîncetat de Brecht în timpul vieții — a stilului său teatral, a forței de înrîurire a stilului său. Este o sarcină pe care „Berliner Ensemble" se străduiește s-o împlinească neobosit. Nu pentru că memoria lui Bertolt Brecht stăpînește încă proaspăt munca colectivului — de la cel mai mărunt factor pînă la cel mai de răspundere — dar pentru că în acest colectiv se află elemente a căror carieră artistică și viață, aidoma lui Brecht, au fost închinate noului.

Să nu pomenim decît despre conducătoarea teatrului, Helene Weigel, și despre actorul Ernst Busch, a căror prestigioasă artă o vom putea cunoaște peste cîteva zile. Începuturile lor artistice se confundă cu începuturile vieții lor cetățenești, și maturizarea lor artistică se confundă cu maturizarea vederii lor politice, cu atașarea lor deschisă de marea cauză a clasei muncitoare, a viitorului ei nou, revoluționar, socialist.

Ceea ce putem spune despre Helene Weigel și Ernst Busch — prima a trăit, împreună cu tovarășul ei de viață și de creație, căile aspre ale emigrației; celălalt, prin cîntecul său și cu arma în mînă, a înflăcărat și a participat la luptele clasei muncitoare, în brigăzile internaționale din Spania, în acțiunile de partid, iar din temniță își lăsa auzită spre mobilizare la încrederea în victoria finală a clasei muncitoare, vocea lui de cîntăreț al baricadelor, de „Tauber al baricadelor" cum i se zice —, ceea ce putem spune despre ei, putem spune, pe coordonatele lor personale, și despre actorii și regizorii mai tineri, elevi și emuli ai lui Bertolt Brecht, mădulare prețioase ale teatrului întemeiat de dînsul. Există la „Berliner Ensemble" în relațiile tovărășești și artistice dintre membrii colectivului, în disciplina și seriozitatea lor profesională, în simplitatea lor umană, în setea lor de a cunoaște și de a dezvolta cunoașterea, un climat îmbietor de muncă pe care numai conștiința unei misiuni înalte — greu de împlinit, dar plină de satisfacții — îl poate naște. E conștiința misiunii de educare a poporului, prin puterea transformatoare a artei.

***

Spre sfîrșitul prematur al zilelor sale, Bertolt Brecht a socotit cu cale să pună capăt unor „erori" care circulă în jurul teoriilor și practicii sale teatrale. Această punere la punct nu făcea în fond decît să trimită spre o privire mai atentă și mai adîncă a operei sale, a conținutului ei, a intențiilor, tendințelor și obiectivelor ei: spre caracterul și substanța ei de clasă, spre poziția ei neabătut combativă împotriva orînduirii și reprezentanților societății capitaliste, împotriva eticii și esteticii sale; spre caracterul ei militant realist, închinat luptei pentru pace în lume, închinat clasei muncitoare și cauzei sale revoluționare. „Teoriile mele, spunea dînsul — sînt mult mai naive decît se socoate, decît modul meu de a mă exprima lasă să se presupună... Voiam doar să imprim teatrului un salt care să-l ducă de la interpretarea lumii la schimbarea ei. Schimbările care s-au iscat după această intenție... au fost, mari sau mici, înlăuntrul *actului teatral*. Cu alte cuvinte, o cantitate enormă de reguli vechi au rămas „firește" cu totul neschimbate. În acest cuvințel „firește", stă greșeala mea. N-am ajuns aproape niciodată să vorbesc și despre acele reguli ce rămîneau neschimbate, și mulți cititori ai indicațiilor și teoriilor mele presupun că aș fi vrut să le înlătur. Criticii ar face bine să-mi privească teatrul așa cum o fac spectatorii — fără a cîntări mai întîi teoriile mele. Vreau să sper că atunci vor vedea teatru pur și simplu, cu fantezie, cu umor, cu sens, și abia după o analiză a efectului lui, vor da peste ceva nou, peste ceea ce pot afla lămurit în explicațiile mele teoretice“ [3]. „Forma unei reprezentații — mai spunea el — poate fi bună doar atunci cînd este forma conținutului ei. Și nu e bună cînd se înstrăinează de el“ [4]. Așadar, primordialitatea conținutului, unitate între conținut și formă, așadar realism. Iată înainte de oricare înnoire, ceea ce pretinde explicit — în practică și în înțelegere — teatrul lui Brecht. Teatru „al epocii științifice“, cum îi place să-l numească, el apare astfel nou și actual, nu atît prin felul *cum, ci prin ceea ce oglindește* cu statornicie, prin ceea ce proiectează cu statornicie: perspectiva finală a victoriei clasei muncitoare în lupta cu așezarea burgheză capitalistă.

„Este acest stil nou de reprezentare, *noul* stil ? — se întreabă Brecht ; este o tehnică finită, cuprinzătoare, rezultatul ultim al tuturor experimentelor ? Răspuns : Nu. Este doar una din căi, aceea pe care noi am străbătut-o. Încercările trebuie continuate. Problema privește toată arta și este uriașă. Dezlegarea către care s-a tins aici este doar una dintre probabil multele soluții ale problemei, care sună așa : cum poate teatrul să fie în același timp desfătare și educație ? Cum poate să se desfacă de negoțul narcozei sufletești și să devină dintr-o instituție a iluziilor o instituție a cunoașterii ? Cum poate să-și dobîndească teatrul său omul veacului nostru, chinuitul și eroicul om, omul de care s-a abuzat atîta, omul atît de inventiv, omul care se poate schimba pe sine și care poate să schimbe odată cu sine lumea din juru-i, omul acestui înfricoșător și mare veac ? Cum poate dobîndi acest om teatrul care să-l ajute a se stăpîni pe sine și a stăpîni lumea ?“ [5] Sînt cuvintele aflate într-un manuscris postum, din care înțelegem grija care l-a frămîntat statornic pe Brecht de a realiza o artă, un teatru pe măsura țintei către care el voia să înalțe pe spectatorul său : ținta comunistă. Spre acest teatru tinde, în strădania înnoitoare care-i este proprie, împreună cu întreaga cultură socialistă care se dezvoltă în lagărul nostru, și „Berliner Ensemble“. A prețui acest teatru dincolo de întrebările privind stilul și tehnica sa artistică proprie, în tendințele lui, înseamnă așadar a prețui desigur din nou pe Brecht care, în preajma morții, aflase totuși, ca o culminare a muncii și căutărilor sale, principiile de bază estetice în stare să ducă la definitivarea stilului și tehnicii căutate de dînsul : principiile realismului socialist. A prețui însă acest teatru înseamnă în primul rînd a constata, împreună cu Brecht, amploarea pe care Germania democrată a dat-o culturii socialiste în cei zece ani de la întemeierea ei. E o constatare pe care o facem cu gratitudine față de contribuția adusă de Republica Democrată Germană la mărirea patrimoniului artistic al lagărului socialist, patrimoniu artistic prin excelență legat de lupta și năzuințele tuturor popoarelor pentru pace și bine în lume. Și cu această gratitudine salutăm și aplaudăm prețiosul oaspete, teatrul lui Brecht, „Berliner Ensemble“.

---

[3] B. Brecht, *Discuții la o repetiție* (Notații la piesa *Katzgraben*), în „Scrieri despre teatru“, Ed. Suhrkamp, Frankfurt pe Main, 1957.

[4] B. Brecht, *Unele erori despre stilul de joc de la Berliner Ensemble* (mică conversație despre dramaturgie), apărut în „Sinn und Form“, număr special închinat lui Bertolt Brecht, 1956.

[5] B. Brecht, *Despre teatrul experimental* (studiu postum), apărut în „Studii“ nr. 1/1959, supliment la revista „Theater der Zeit“, nr. 4/1959.

discuţii

Dumitru Solomon

CEVA DESPRE REPLICA OFENSIVĂ

În teatru, replicile sînt de mai multe feluri: lirice sau dramatice, apoi aforistice (independente), caracterizatoare (pentru personaje) sau explicative (pentru desfăşurarea intrigii), scurte sau lungi, utile sau inutile... Nu ştiu dacă aceste subdiviziuni, care nu sînt tranşante, ci destul de relative, figurează sau nu în vreun tratat de teatrologie. Nu e nevoie să figureze: le simte, uneori le îndură, fiecare spectator. Puteam să mă ocup de una din categoriile de mai sus. Dar o discuţie în redacţia revistei „Teatrul" mi-a sugerat abordarea replicii... ofensive şi, inevitabil, m-am ciocnit de o nouă categorie: replica ofensivă şi replica, s-o numim, neutră. Ştiu, se pot ivi nenumărate întrebări şi obiecţii: a) orice replică neofensivă este neutră, deci într-o piesă numai cu replici „neutre", opoziţia nu mai are valabilitate; b) cînd replica unui personaj e ofensivă, replica interlocutorului trebuie să fie neutră sau defensivă, dar ce te faci totuşi, dacă şi replicile acestuia au un caracter ofensiv? ; c) de ce nu spui, în definitiv, replică ofensivă şi replică defensivă, pentru ca antinomia să fie totuşi exprimată exact? etc., etc.

Trebuie să fac o precizare utilă: replica neutră nu este numai replica neofensivă. Această categorie fiind prea largă, nici nu intră în discuţie. Replica neutră este şi aceea care nu e ofensivă, *dar ar trebui să fie*. Avem de-a face deci cu categorii valorice şi nu cu simple categorii tehnice. În această lumină trebuie să discutăm problema. De ce considerăm necesară o dezbatere pe marginea caracterului ofensiv al replicii, nu e greu de răspuns. În dramaturgia veche, această problemă s-ar fi putut pune doar ca o chestiune particulară, într-adevăr de tehnică, şi ar fi avut o valabilitate restrînsă. Personajul înaintat din piesele bune presocialiste, chiar dacă avea de partea sa dreptatea, adevărul, era în minoritate. El putea, cel mult, să dea atacuri, să ducă o luptă de hărţuială, dar nu să dezlănţuie ofensive. Replica Norei lui Ibsen are şi ea un caracter ferm, voluntar, însă limitat la o înfruntare individuală a moralităţii egoiste, meschine, caracteristice societăţii burgheze. Doctorul Astrov al lui Cehov e pe poziţii mai avansate, dar şi el se rezumă la atacuri izolate, lipsit fiind de forţe morale şi numerice pentru a întreprinde acţiuni cu caracter de ofensivă.

Abia odată cu dramaturgia realist-socialistă a apărut eroul dramatic de tip nou, capabil să exprime o majoritate socială şi o supremaţie morală. Atacurile lui, îndreptate împotriva vechilor valori (nonvalori!) burgheze, pe planuri vaste şi diverse, implică angajarea unei societăţi, militarea partinică pentru un ideal definit, pe care-l slujeşte conştient şi activ. Personajul pozitiv nu are dreptul să stea în expectativă sau, mai exact, adoptînd această postură, nu mai este personaj pozitiv, nu mai reprezintă partea cea mai înaintată a societăţii noi în care trăieşte. Atît timp cît socialismul mai are duşmani declaraţi sau ascunşi, externi sau interni, personajul pozitiv are datoria să nu părăsească poziţiile de luptă, să nu înceteze ofensiva.

Fireşte, ca în orice luptă, există retrageri, înfrîngeri, vremelnice izbînzi ale adversarului, dar replica personajului pozitiv, ca şi însăşi ideea piesei, trebuie să indice ori să sugereze sensul general al desfăşurării bătăliei, raportul de forţe pe plan istoric, cu alte cuvinte cine este mai puternic şi, inevitabil, învinge.

Replica ofensivă este, în fapt, o creaţie a dramaturgiei realist-socialiste, luptătoare, o formă de manifestare a spiritului de partid în teatru. Ea defineşte caracterul personajului pozitiv, dar și al noii orînduiri în plină ofensivă împotriva apărătorilor și a rămășițelor celei vechi. Nu ne este indiferent dacă personajul pozitiv își ridică sau nu replica la înălțimea marilor idei pe care vrea să le exprime. Fiindcă, în teatru, replica e totul sau aproape totul. Fără decor sau cu un decor stilizat la maximum, pînă la sugestia propriu-zisă, s-a făcut teatru. Fără costume adecvate, idem. Și fără scenă, și fără machiaj, și fără cortină, și fără regizori, și fără măști, și fără... spectatori. Și chiar fără actori prezenți pe scenă (teatrul de marionete). Fără replică, însă... Neîndoielnic, ni se poate da... o replică nimicitoare: dar teatrul de mimică? Teatrul de mimică poate sugera acțiuni, chiar complicate, și unele idei, chiar profunde, dar expuse într-un mod elementar. El nu poate realiza însă principalul în teatru: ciocnirea de caractere, de idei, așa-numitul conflict dramatic care sprijină și pe care se sprijină replica. Replica este deci expresia cea mai directă și mai proprie a conținutului ideologic dramatic al piesei de teatru. Prin replică, personajul pozitiv își dezvăluie ideile și sentimentele, cu alte cuvinte poziția sa în cadrul conflictului. Or, dacă replica lui e debilă, anemică, lipsită de vigoare, el însuși devine asemenea replicii, fiindcă, în general, nu are, pe scenă, mijloace mai bune de manifestare. Schematismul, apolitismul, naturalismul, dar și autenticul viu se simt înainte de toate în replică.

Trebuie, din nou, să fac o precizare. Prin replică nu înțeleg numaidecît și întotdeauna textul cuprins între numele unui personaj și cel al altui personaj ci, după caz, aproximativ *tot* ce spune un personaj într-un anumit moment (sau scenă) din piesă. Iată, de pildă, cum evoluează raportul de replici și cum, chiar fără o cunoaștere a piesei, începem să descoperim pe măsura acestei evoluții, de partea cui este dreptatea, datorită poziției combative a eroului pozitiv. Intr-o încăpere se află trei personaje. Personajul 1 se adresează personajului 2.

PERSONAJUL 1: Concedierea dumitale nu are nici o legătură cu situația dumitale de partid și una nu influențează pe cealaltă, da, da... *(După o pauză).* Noi nu sîntem mulțumiți de munca dumitale profesională.

Deocamdată, e o expunere. Se constată că 1 e în situație de superioritate față de interlocutor. Nu știu dacă 1 are dreptate. S-ar putea să aibă. Prima parte a replicii (în înțelesul restrîns) e justă. A doua („Noi nu sîntem mulțumiți..."), deși formulează o opinie restrictivă *(„Noi* nu sîntem mulțumiți..."), poate exprima, să spunem, o poziție de asemenea justă, principială, pe linie de partid sau de stat.

Replica celuilalt

PERSONAJUL 2 *(stăpînindu-se):* „Noi" ? Care noi ?

nu aduce nimic în plus, deocamdată, în problema lămuririi raporturilor celor doi față de adevăr. 2 se poate eschiva sau poate amîna explicația rostind replica de mai sus. El poate fi vinovat, dar poate fi și sincer revoltat de afirmația lui 1.

PERSONAJUL 1 *(cu răceală):* Bunăoară, eu.

Fiind vorba de o chestiune de partid, poți să remarci: un comunist nu-și subordonează opinia colectivă, ci se subordonează ei. Dar spunînd „bunăoară", s-ar putea să fi dat pur și simplu un exemplu și nimic mai mult. Deocamdată, 1 este în ofensivă și parcă are dreptatea de partea lui.

PERSONAJUL 2: Și mă rog, care articol din Codul Muncii prevede că trebuie să te mulțumesc cu orice preț pe dumneata? Pe cîte știu, munca mea a fost apreciată pînă acum de Puterea Sovietică. Chiar ministrul mi-a adus de cîteva ori mulțumiri.

2 este tot defensiv. S-ar putea să invoce prețuirea sa de către Puterea Sovietică doar ca un mod de a-și drapa vinovăția, dar s-ar putea ca argumentul să fie într-adevăr cel decisiv. Balanța înclină încă spre 1, care e ofensiv:

PERSONAJUL 1: În caleașca trecutului nu ajungi departe, tovarășe 2.

Deci, îi recunoaște acestuia un trecut cinstit. Ceea ce nu e totuși suficient. 2 se poate să fi greșit în prezent. 1 are dreptate *în principiu.* Rămîne de văzut dacă și în cazul special al lui 2.

PERSONAJUL 2: Nici în timpul războiului, eu n-am căutat să-mi apăr pielea în spatele frontului.

Deci, a luptat. Aceasta e în favoarea lui, dar deocamdată tot pentru trecut. Atenție, însă: a început ofensiva lui 2. Vorbind despre *el,* prin opoziție face aluzie la cineva care și-a apărat pielea în spatele frontului și care ar putea fi chiar 1.

PERSONAJUL 1: Nu te mai mîndri atîta cu meritele dumitale din război. Ne e lehamite de cîntecul ăsta răsuflat! Nici în spatele frontului n-au stat oamenii cu burta la soare. Şi ei au contribuit la victorie. *(Se ridică şi se adresează lui 3).* Mai ai ceva de discutat cu mine?

Prima noastră reacţie la răspunsul lui 1: un comunist nu vorbeşte aşa. Lehamite, cîntec răsuflat?! Aceasta cu privire la participarea la Războiul pentru Apărarea Patriei. 1 se redresează puţin, formulînd un adevăr incontestabil: participarea la victorie a celor din spatele frontului. Dar de ce evită discuţia, interpelînd pe 3? Nu cumva...

PERSONAJUL 2: Eu mai am ceva de discutat cu dumneata. Te întreb încă o dată: de ce trebuie să te mulţumesc neapărat pe dumneata? Cine ţi-a dat dreptul să vorbeşti aşa cu mine, cu un cetăţean sovietic? Va să zică, nu eşti mulţumit de mine? Apoi, află că nici eu nu sînt mulţumit de dumneata, auzi? Cîtuşi de puţin!

2 a trecut hotărît la ofensivă. Îl întoarce pe 1 la el. Submineazǎ mai întîi arbitrariul opiniei celuilalt („de ce trebuie să te mulţumesc neapărat pe dumneata?"). Se consideră cetăţean sovietic. O spune cu mîndria lui Maiakovski.

Apoi, îi întoarce replica celuilalt, nu fără o nuanţă ironică („Apoi, află că nici eu...").

PERSONAJUL 1 *(către 3):* Vezi cum îşi dă arama pe faţă?

Tot către personajul 3, deci... Nu are curajul continuării duelului. De ce? Fiindcă, între altele, a fost întrebat: „cine ţi-a dat dreptul?" şi lui 1 nu i-a dat nimeni dreptul. Aşa se pare. Replica lui e stupidă (nu din punct de vedere dramatic, ci uman). Ce înseamnă că 2 şi-a dat arama pe faţă? El n-a zis nimic grav, în orice caz nimic mai grav decît cele spuse de 1 însuşi. Acum intervine şi 3.

PERSONAJUL 3: 2, te rog să te ţii în limitele...

Deocamdată, e aparent neutru. În fond, e alături de 1 şi, pare-se, împotriva lui 2, fiindcă pe acesta din urmă, şi numai pe el îl invită să se ţină „în limitele..."

PERSONAJUL 2: Frumos! Acum nu-mi mai spuneţi decît 2! Pentru orice eventualitate! Vigilenţă, nu-i aşa?

PERSONAJUL 3: Ascultă..., tovarăşe... 2! Nu uita că te afli în sediul biroului organizaţiei de bază.

De ce să nu uite? Ce-a spus? 3 începe să-şi încalce neutralitatea...

PERSONAJUL 1: Lasă-l în pace, 3. Lasă-l să se demaşte singur. Acum, tot nu mai are nimic de pierdut.

De ce să se demaşte? 2 n-a spus nimic în acest sens: 1 a devenit agresiv (nu ofensiv) şi şi-a pierdut logica.

PERSONAJUL 2 *(cu glasul sugrumat):* Cine... eu? N-am ce pierde? E vorba de excluderea mea din partid... şi... spui că nu mai am nimic de pierdut? *(Se apropie de 1 cu pumnii strînşi!)* Ticălosule!

Un necomunist (sub raportul conştiinţei) n-ar fi rostit „cu glasul sugrumat" aceste cuvinte dureroase... Din interogaţia lui înţelegem că prin excludere, el are *totul* de pierdut. Deci, e sincer. Cum reacţionează 1?

PERSONAJUL 1 *(se repede într-un colţ al odăii)* 3! *(3 sare de la masă şi se postează între ei doi.)* Cheamă paza!

Laş. A simţit dreptatea şi dimensiunea urii celuilalt şi, neavînd puterea s-o înfrunte, s-a refugiat într-un colţ al odăii şi a cerut ajutorul lui 3. Şi 3 este o femeie! Dacă 1 ar fi convins că 2 e capabil de orice, n-ar mai cere ajutorul lui 3, fiindcă un om care urmează să se demaşte, n-ar mai avea reticenţe în faţa lui 3. 1 cheamă însă şi paza. Nu poate susţine lupta cu 2, care e logic, puternic, deşi, cum arătam la început, în stare de inferioritate (socială, administrativă etc.) faţă de 1. Ofensiva lui 2 l-a dezarmat pe 1. I-a transformat aroganţa de la început în laşitate şi teamă. Aţi înţeles că 2 este personajul pozitiv, omul care, chiar într-un moment de inferioritate, găseşte forţele necesare pentru a trece la ofensivă, pentru a-l dezarma pe adversar. Aţi înţeles de asemenea că 1 e calomniatorul Poludin, 2 — comunistul Hlebnikov, iar 3 — şovăielnica Dergaceva din cunoscuta piesă a lui Alexandr Stein: *O chestiune personală*.

Hlebnikov, această luminoasă şi totodată modestă figură de comunist, deşi în cea mai mare parte a piesei se află pe punctul de a fi exclus din partid, are tăria morală nu numai de a rezista asalturilor calomniatorului său, dar de a trece el însuşi la acţiune, de a susţine consecvent o atitudine de ofensivă. Ca în replica următoare:

Kolokolnikov : (...) Nu sînt un luptător.

Hlebnikov : Așa, nu ești un luptător ? Atunci ce cauți în partidul nostru ? Pe tine ar trebui să te excludă, nu pe mine !

Hlebnikov rostește cu fermitate și mîndrie : „partidul *nostru*". Știindu-se cu conștiința curată, are mandatul moral care-l autorizează să vorbească în numele partidului, să-l apere de elemente ca Poludin sau Kolokolnikov, deși el însuși trebuie să se apere.

Replica lui Hlebnikov e uneori melancolică, alteori indiferentă, tristă, dar tonul dominant e cel hotărît, optimist, partinic. De aceea, chiar în clipe de nenorocire, personajul se arată activ, încrezător în victoria sa, a adevărului, a dreptății, în victoria partidului.

Nu mai insistăm aici asupra neuitatelor replici ale Comisarului din *Tragedia optimistă,* ale comunistei Liubov Iarovaia din piesa lui Treniev, sau ale lui Lenin din trilogia lui Pogodin. Dramaturgia sovietică rămîne cea mai înaltă școală a replicii ofensive.

Dramaturgii noștri au adus și ei pe scenă vibrația plină, bărbătească, a replicii ofensive, pătrunse de spirit de partid. Unele replici din *Cumpăna, Anii negri, Cetatea de foc, Citadela sfărîmată* sînt cunoscute. Ele sînt ofensive, dar nu au întotdeauna continuitatea și nici amploarea necesară. Din acest unghi de vedere — al continuității și al amplorii — s-ar cuveni menționate în mod aparte replicile vii, inteligente, spirituale, rostite de Spiridon Biserică în *Mielul turbat,* Cerchez în *Ziariștii,* sau de Toma Căbulea în comedia *În Valea Cucului.*

Unii dintre autorii citați au mers, în alte piese, atît de departe cu neglijarea caracterului continuu ofensiv al replicii, încît și-au sacrificat personaje care meritau totuși o soartă mai bună. În evoluția celor trei „generații" ale Luciei Demetrius, de pildă, intervine la un moment dat un om care efectuează sau, mai precis, catalizează procesul de întrerupere a continuității, de apropiere a celei mai tinere generații (Veronica) de idealurile lumii noi, socialiste. E vorba de muncitorul Pavel. Dar acest personaj, pe care ne-am fi așteptat să-l vedem (auzim !) dărîmînd, lucid și ferm, eșafodajul moral putred al familiei Veronicăi, se mulțumește să provoace în sufletul iubitei sale îndoieli și nu certitudinile de care ea are nevoie : „Ce cauți tu în casa asta ?", „Veronica mea, ce cauți tu aici ?", „Pleacă de aici" etc., folosind de predilecție argumente sentimentale. Nu numai atît. Pavel îi oferă viitoarei sale soții nu terenul tare, sigur, al certitudinilor morale și sociale, al unui ideal înalt, ci nisipurile mișcătoare ale liniștii și dragostei : „Am să-ți dau, Veronica, liniștea de care ai nevoie. Te simt cîteodată încărcată de oboseală, muncind ca un om care duce în spate o povară, eu am să-ți dau liniște. *(Zîmbind sfios.)* Altceva nu mai am să-ți dau, decît liniște și toată dragostea mea." Asta e tot. Între aceste două jaloane, liniștea și dragostea, se cuprinde, sărac și inofensiv, mesajul lui Pavel, indicat de autoare — altfel, o bună creatoare de tipuri dramatice — drept reprezentant al lumii noi. Ne oprim aici, fiindcă nu observînd ceea ce observă, în fond, orice spectator, servim scopul revendicativ al acestui articol.

Multe personaje pozitive însă (în intenție !), care ar trebui să freamăte într-o perpetuă ofensivă dramatică, să-și dezvăluie prin replică poziția înaintată, caracteristică celei mai mari părți din societatea noastră socialistă, se mulțumesc să se mențină fie în limitele unor replici neutre, anodine, fie pe terenul jocului convențional al frazelor pseudopublicistice, lipsite de căldură și pasiune. Aceasta îi artificializează, îi îndepărtează de clocotul dramatic și, nu rareori, îi pune într-o penibilă inferioritate față de „negativi", înzestrați de autor cu mai multe însușiri combative, cu mai multă inteligență și logică decît cei care, în viață, sînt categoric superiori. Mă voi referi la un singur exemplu, care se află, ca să spunem astfel, la extrema de jos (treptele intermediare le va parcurge cititorul cu imaginația sau, eventual, cu amintiri ale pieselor văzute ori citite). Și folosim acest exemplu, firește, cu titlu demonstrativ, fără intenția de a redeschide cazuri clasate. E vorba de *Microbii* a lui Dan Negreanu, piesă în care apare și un... comunist. Un „comunist" care trăiește (e un fel de a spune) în epoca noastră. Și nu apare episodic, ci e unul din personajele principale ale piesei : doctorul Mihai Ionașcu. Poate că unii cititori care cunosc piesa vor rămîne mirați la această destăinuire : Mihai — comunist ? ! De unde pînă unde ? Uimirea nu e gratuită. În afară de două referiri la calitatea de comunist a lui Mihai Ionașcu, făcute de alte personaje, de nicăieri nu mai reiese această calitate. Cu atît mai puțin din replica lui, care poate constitui un model de replică neutră, atemporală și plată. El vorbește ca orice medic — cînd e profesional ;

ca orice îndrăgostit (poate ceva mai puţin inspirat) — cînd e îndrăgostit, dar nu vorbeşte deloc ca un comunist, în nici o împrejurare. Majoritatea replicilor sale sînt asemănătoare celor pe care le cităm mai jos :

IRINA : Mihai, nu trebuie să ne mai vedem. Nu pot îngădui acest compromis.
MIHAI : Irina, tu ştii că eşti totul pentru mine.
IRINA : De aceea mi-ai ascuns adevărul ? De aceea m-ai minţit ?
MIHAI : În clipa în care am simţit că te iubesc mai mult decît pe mine, ţi-am spus adevărul fără nici un ascunziş.
IRINA : Dar la mine nu te-ai gîndit ? Asta nu e dragoste.
MIHAI : Te înşeli, Irina...
IRINA : Ah, Doamne ! Cum am putut crede ! M-am purtat ca o fată de optsprezece ani. Şi am pretenţia că sînt scriitoare, că sînt o cunoscătoare de oameni. Ce comedie ! Ce personaj ridicol sînt !
MIHAI : Irina...
IRINA *(îşi ia capul în mîini) :* Mi-e ruşine, Mihai. Mi-e ruşine. Ce iluzii nebuneşti a putut născoci mintea mea înfierbîntată ! Ce nerozii !
MIHAI : Irina !...
IRINA : Spune, Mihai, şi acum ce ai de gînd ?
MIHAI *(după o mică pauză) :* Nu ştiu... nu mai ştiu...
IRINA : Da... sigur... Du-te, Mihai...
MIHAI : Irina... *(O priveşte o clipă parcă ar vrea să mai spună ceva. Apoi se întoarce şi iese.)*
IRINA *(rămîne înlemnită).*

Cortina

E un moment de răscruce. Mihai e acuzat, pe bună dreptate, de Irina că a ascuns multă vreme adevărul asupra stării sale civile... Cum ripostează el ? „Te înşeli", „Irina...", „Irina...", „Irina..." şi, bineînţeles, în neputinţa sa de a da răspunsul care se cuvine, „se întoarce şi iese". O singură întrebare i s-ar putea pune autorului : de ce a ţinut ca Mihai să fie numaidecît comunist ? Nimic (din caracterul eroului său) nu-l obliga la aceasta. Piesa este destul de veche şi verdictul spectatorilor a fost rostit. Primejdia însă mai pluteşte, subtilă. Evident, situaţia dramaturgiei noastre s-a modificat substanţial. Maturizarea genului, apropierea de unele teme centrale ale actualităţii, sporirea combativităţii au avut un efect bun asupra replicii ofensive, asupra amplorii şi continuităţii ei (nu întîmplător cele trei piese citate pozitiv în acest sens sînt şi de dată mai recentă, şi nu întîmplător piesele mai noi, care ocupă sau urmează să ocupe în curînd afişele teatrelor noastre, au depăşit în bună parte... drama replicii ofensive), deschizînd totodată promiţătoare perspective pentru dramaturgia noastră, în general.

Nu este absolut necesar ca replica ofensivă să definească numai o piesă axată pe probleme politice, de stat sau de partid. Şi în problemele familiale, şi în problemele strict personale, eroul pozitiv, reprezentant al socialismului în plină ofensivă, nu are dreptul să abandoneze poziţiile de atac, să cadă în placiditate şi platitudine. Replica, expresie directă a atitudinii personajului, îi reflectă fără cruţare caracterul. Cînd nu e, privită în ansamblu, ofensivă, trebuie să ne gîndim cu seriozitate la realizarea artistică a personajului şi, implicit, a piesei.

La baza acestor cîtorva observaţii nu a stat intenţia de a epuiza tema, ci de a crea, pe cît posibil, premisele unei discuţii mai ample asupra acestui aspect al dramaturgiei noi din ţara noastră.

profiluri de teatre

Florian Potra

VÎRSTE ŞI STADII DIFERITE ALE SCENELOR DE LIMBĂ GERMANĂ

Populaţia germană din ţara noastră, la fel cu celelalte minorităţi naţionale, poate fi mîndră şi mulţumită : are — pe lingă alte forme ale culturii — două teatre cu spectacole în limba ei. La Sibiu, o secţie germană a Teatrului de Stat ; la Timişoara, un Teatru German de Stat. Asemenea instituţii de artă au, e adevărat, precedente în istoria Transilvaniei. Se pare că trupe dramatice de limbă germană au cutreierat oraşele ardelene încă prin 1660. Totuşi, aceste manifestări teatrale n-au avut decît un caracter sporadic, spontan, fără răspîndirea pe o arie atît de largă, cu o pătrundere atît de adincă, pînă la ultimul cătun, ce constituie trăsăturile actualelor colective. În trecut, conţinutul teatrului de limbă germană din Transilvania a cunoscut un treptat regres, pînă la poziţiile net reacţionare din perioada opresiunii naziste, culminînd cu „Landestheater"-ul de tristă memorie. Acest teatru a fost o oficină a urii de rasă şi a fascismului deşănţat. De aceea, se poate spune că adevăratul teatru german pe plaiurile noastre începe de abia acum, din anii regimului democrat-popular. Că e aşa, o demonstrează nu numai principiile de organizare şi stimulare, ci însăşi practica, activitatea de zi cu zi. Căci, cine ar putea susţine că la Timişoara, de pildă, ar fi fiinţat vreodată — în 200 de ani — un teatru în limba germană care să atingă nivelul ideologic şi artistic al celui actual. Aceasta după şase ani de existenţă. Fiindcă o politică justă, axată pe principii de un profund democratism şi legată de realitate, nu poate da — şi în cîmpul artei şi al culturii — decît roade utile. Astfel, trebuie să subliniem — şi nu vom obosi niciodată în a repeta — că Partidul Muncitoresc Romîn şi guvernul democrat-popular au pus pentru prima oară bazele unui teatru german, cu adevărat corespunzător menirii sale, în ţara noastră.

Stadiile în care se află actualmente cele două scene germane sînt sensibil deosebite, atît pe planul organizării, cît şi al valorii artistice. Faptul e explicabil, deoarece şi vîrstele lor sînt diferite.

Teatrul German din Timişoara, înfiinţat în 1953, ca secţie a Teatrului de Stat, a devenit, în 1956, o instituţie de sine stătătoare, administrîndu-se şi manifestîndu-se autonom. Secţia germană a Teatrului de Stat din Sibiu a fost creată mai tîrziu, în 1956, şi fiinţează şi astăzi sub aceeaşi formă.

În amîndouă cazurile, s-a plecat de la nuclee de amatori, întregite cu foarte puţine cadre profesionale. Majoritatea actorilor sînt tineri care au absolvit de curînd şcolile medii. Timpul, experienţa cîştigată progresiv, contactul mai îndelungat cu scena şi-au spus însă cuvîntul. După tatonări şi căutări, după unele succese relative şi multe eşecuri, Teatrul German de Stat din Timişoara a depăşit, în ultimele două stagiuni, faza diletantistă, pentru a deveni realmente *un teatru,* cu tot ceea ce implică această noţiune în domeniul artistic şi administrativ. Instituţia despre care vorbim poate sta cu cinste alături de teatrele romîneşti înfiinţate în ultimii 15 ani în regiuni.

Secţia germană de la Sibiu, în schimb, se află încă în stadiul începuturilor, fixîndu-se de abia acum într-un cadru organizatoric mai limpede. Rezultatele sînt, în parte, promiţătoare, dar nu se poate vorbi deocamdată de maturitate şi deplină eficienţă.

Scenă din „D-ale carnavalului" de I. L. Caragiale — Teatrul German din Timișoara

Astfel, cu toate că au numeroase probleme comune — repertoriu, regie, cadre artistice etc. — între cele două scene germane există diferențe de creștere, care ne obligă la un comentariu separat.

Începem cu teatrul timișorean, întrucît a parcurs deja un anumit drum, și experiența dobîndită poate fi utilă și colectivului de la Sibiu.

Am avut prilejul, de mai multe ori, să asistăm la unele spectacole mai vechi ale timișorenilor. Repertoriul jucat prezenta oarecare variație și echilibru, cuprinzînd piese clasice, ca *Ifigenia în Taurida* de Goethe sau *Intrigă și iubire* de Schiller ; piese sovietice, ca *Bătrînețe zbuciumată* de Rahmanov sau *La telefon Taimirul* de A. Galici și K. Isaev ; lucrări de dramaturgie romînească originală, ca *Mielul turbat* și *Trei generații*, sau din dramaturgia germană contemporană din R.D.G., ca, de pildă, *Se caută urgent un Shakespeare* de Kipphardt. Dar nici unul din aceste spectacole — montate între 1953 și 1958 — n-a izbutit să rețină atenția. De-abia se întrezăreau posibilități și calități virtuale la cîte un actor sau altul.

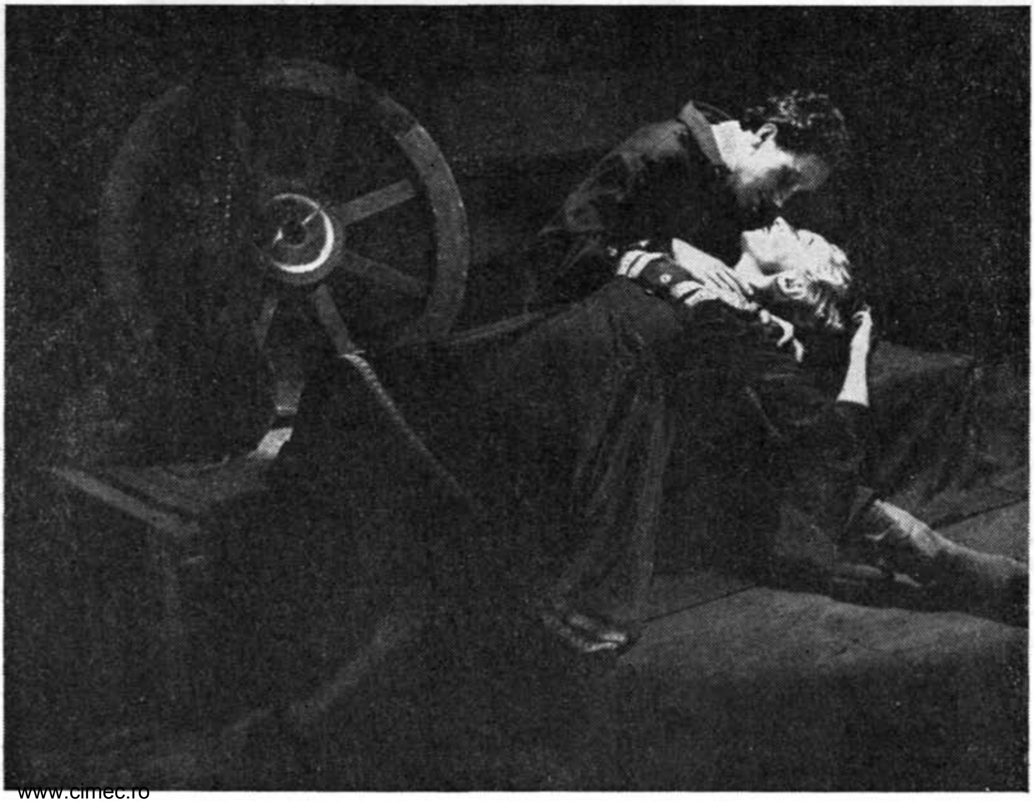
Totuși, a fost un spectacol, care, fără să depășească un nivel mediu, a atras atenția : *Sperjurul*, pus în scenă în stagiunea 1956/57. Promovate în faza finală a concursului tinerilor actori, cîteva scene din acest spectacol au demonstrat un început de omogenizare, acțiunea a avut o evoluție mai organică și s-a putut vorbi chiar de o anumită tensiune și atmosferă dramatică. Exemplul rămînea, însă, izolat. Ultimul spectacol pe care am avut ocazia să-l vedem înaintea stagiunii actuale a fost *După furtună,* piesă originală de Johann Szekler. Montarea purta pecetea improvizației și a unui diletantism neevoluat, caracterizînd un regres al momentului : toamna anului 1957.

De atunci și pînă la primul spectacol văzut în stagiunea aceasta, a trecut mai bine de un an. Mărturisim că n-am mai recunoscut Teatrul German de Stat din Timișoara. Saltul calitativ, care s-a produs între timp, e impresionant. El măsoară exact distanța de la teatrul de amatori la teatrul profesionist, de la jocul scenic întîmplător la artă.

O alcătuire judicioasă a programului săptămînal ne-a permis să vedem cinci spectacole diferite în șapte zile. Seria a început cu *Sărbătoarea lampioanelor* de H. Pfeiffer : primul „șoc", prima surpriză. Îi cunoșteam dinainte pe Gerda Roth, pe Rudolf Schati, pe Peter Schuch, actori de bază ai teatrului. Dar nu-i văzusem niciodată jucînd cu atîta siguranță, cu atîta precizie, în sfîrșit, cu atîta maturitate. Mijloacele lor de expresie s-au înnoit, îndărătul mișcărilor și al acțiunilor verbale se ghicește o intuiție clară a personajului, interpretările au coerența și vitalitatea artei teatrale autentice. Dincolo de această surpriză, revelația spectacolului a constituit-o creația lui Ernst Kraus în Yamamoto. Tînărul actor și-a compus personajul cu o măsură și cu o pregnanță de artist stăpîn pe mijloacele sale, drept pentru care ne luăm riscul să-i prevedem o ascensiune valoroasă. Remarcabil s-a comportat și cel mai tînăr membru al colectivului, Gerhard Brössner (Shida).

Următorul spectacol a fost *Nota zero la purtare.* Piesă cu personaje tinere, lucrarea lui Virgil Stoenescu și Octavian Sava ar fi putut descoperi, pe alocuri, lipsa de experiență a actorilor, stîngăcia unora dintre ei. Reprezentația la care am asistat n-a îngăduit să se observe asemenea deficiențe. S-a jucat clar, sobru, fără

Dora Stefan—Maurer (Lizzie) și Walter Schneider (Starbuck) în „Omul care aduce ploaie" de R. Nash — Teatrul de Stat din Sibiu, secția germană



Scenă din „Mutter Courage" de Bertolt Brecht — Teatrul German din Timişoara

goluri în desfăşurarea acţiunii, creîndu-se în acelaşi timp cîteva personaje ce ne-au reţinut atenţia. Ne referim în primul rînd la căldura şi luminozitatea lui Josef Jochum (Vardia), la ponderea şi nobleţea sufletească împrumutate profesorului Butnaru de către Ottmar Strasser, cum şi la nervul cu care a jucat Franz Keller (Vucea), sau, dimpotrivă, la omenia jignită a lui Gerhard Brössner în Daniel.

Fără îndoială, un Caragiale în limba germană nu putea să stîrnească decît interes şi curiozitate. (Într-un fel, ar fi ca şi cum am verifica viabilitatea textului caragialesc pe o scenă din străinătate.) Experienţa cu *D-ale carnavalului*, cel puţin la Timişoara, a reuşit. Publicul s-a amuzat copios, deşi — fireşte — multe din expresiile şi modurile lexicale ale originalului s-au pierdut odată cu traducerea. Calitatea principală a spectacolului a stat în evitarea totală a oricărei vulgarizări. Atît Miţa (Hella Sessler), cît mai ales Crăcănel (foarte savuros în interpretarea lui Ottmar Strasser) şi Catindatul (jucat cu multă mobilitate de Alex. Ternovits) au rezistat perfect, ca să zicem aşa, în „ipostaza" lor germană.

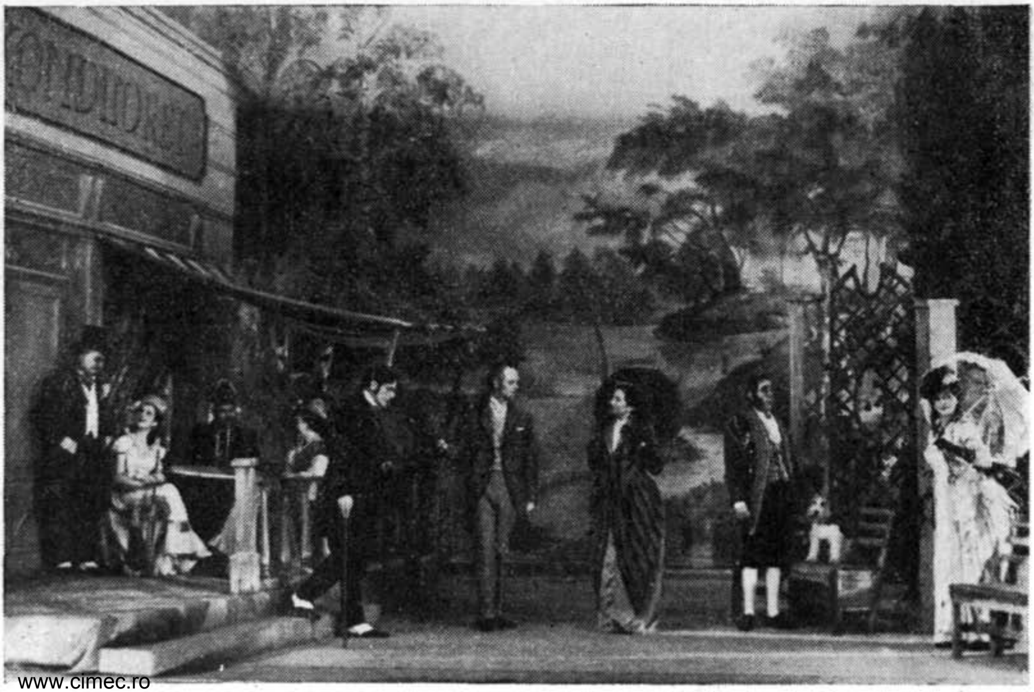
Ultimele două spectacole au fost şi marile pietre de încercare: *Mutter Courage* şi *Don Carlos*. Poemul dramatic al lui Schiller a avut ţinuta unui bun spectacol clasic (i-am remarcat pe Ernst Kraus — Don Carlos; Otto Grassl — Posa; Alice Szabó — Elisabeta), dar rămîne cert faptul că *Mutter Courage* este cea mai bună realizare de ansamblu, de pînă acum, a teatrului timişorean. Înţelepciunea, expresivitatea, adresa pregnantă, nervul dramatic, umorul popular — toate aceste trăsături definitorii ale dramaturgiei lui Brecht au apărut cu evidenţă în montarea de înaltă ţinută la care am avut plăcerea să asistăm. Totodată, spectacolul a ocazionat cîteva interpretări cu totul lăudabile, îndeosebi aceea a lui Margot Göttlinger (Anna Fierling), excelentă mai ales în nuanţele de umor şi ironie, precum şi a Gerdei Roth (Katrin), cu excepţia scenei morţii, unde actriţa cel puţin în seara respectivă, şi-a precipitat finalul. De reţinut, de asemenea, vigoarea interpretării lui Rudolf Schati (Bucătarul), care — în ciuda unor cronici defavorabile — ne-a satisfăcut, expresivitatea tristă a lui Irmgard Schati (Yvette) și buna compoziție caricaturală a lui Alex. Ternovits (Colonelul).

Se naște de la sine o întrebare. Cum a fost posibil un asemenea progres, ce anume a determinat calitatea nouă a spectacolelor germane de la Timișoara? I-am consultat și pe cei din teatru. Răspunsul a fost net: regia competentă, creatoare, animatoare. Și, în special, contribuția artistului emerit Mauriciu Sekler, regizor din București. De fapt, de numele lui se leagă primele semne de îmbunătățire, cu *Sperjurul*, ca și realizarea deplină, rotundă, a spectacolului *Mutter Courage*. Se pare că vizitele lui Sekler la Timișoara n-au lăsat numai spectacole bune, luate în parte, ci au avut efecte educative generale. De asemenea, invitarea lui Georg Leopold, regizor din R.D.G., pentru montarea lui *Don Carlos* s-a dovedit o inițiativă plină de consecințe utile.

Dar, oricît de utile și fecunde ar putea fi asemenea colaborări cu regizori invitați („als Gast"), singură contribuția lor nu ar fi fost suficientă pentru a explica evoluția teatrului bănățean. Astfel, cauza fundamentală a succeselor înregistrate trebuie căutată în munca asiduă, consecventă, entuziastă, a colectivului. Într-adevăr, începînd cu conducerea și terminînd cu ultimul mașinist, la Timișoara se lucrează cu seriozitate și conștiință a propriei meniri. Interesant de remarcat — fapt oarecum inedit în frontul nostru teatral — e că la Teatrul German de Stat din Timișoara, secretariatul literar (condus de Franz Liebhard) e un adevărat motor al activității generale, e unul din factorii determinanți atît în munca de alcătuire a repertoriului, cît și în supravegherea calității spectacolelor sau în organizarea acțiunilor obștești. Am găsit un secretariat literar cu toate lucrările la zi, cu o bună sistematizare a muncii (procese-verbale ale consiliului artistic, fișe de deplasare, grafice asupra utilizării cadrelor artistice etc.). Ni s-a demonstrat practic că problema secretariatului literar poate trece din planul dezbaterilor teoretice, în acela al activității concrete, cotidiene. Adică, secretarul literar... sfințește locul.

Un fapt cu totul pozitiv e că teatrul are, de la începutul anului, un prim-regizor artistic al său, în persoana experimentatului Dan Radu Ionescu. Prezența

Scenă din „Banii turbați" de A. N. Ostrovski — Teatrul de Stat din Sibiu, secția germană



prim-regizorului s-a dovedit determinantă pentru păstrarea sau chiar creşterea calitativă a spectacolelor. La fel de importantă e şi angajarea pictorului-scenograf permanent Constantin Răpeanu, care asigură unitatea de concepţie a colectivului artistic. La acest capitol al scenografiei trebuie să menţionăm decorurile de calitate la *Mutter Courage* şi *Don Carlos*, aparţinînd lui Gustav Binder, şi cele de la *Sărbătoarea lampioanelor* (Adina Reich).

Printre altele, am găsit la Timişoara o strictă aplicare a sistemului de control al calităţii fiecărui spectacol, seară de seară. Consiliul artistic îşi deleagă cîte un observator care consemnează riguros constatări critice. Iată, de pildă, fişa de control a serii de 28 martie : *Floricica purpurie*. Se constată : 1) o sensibilă degradare generală a spectacolului ; 2) numeroase inadvertenţe şi greşeli grosolane de ordin tehnic ; 3) se impune de urgenţă reluarea repetiţiilor : ceea ce s-a şi întîmplat în săptămîna imediat următoare. Sau o altă adnotaţie, de data aceasta pozitivă, la rubrica „Observaţii“ din fişa zilei de 25 martie, la spectacolul *Nota zero la purtare :* artista H. Waldeck, deşi bolnavă, a venit la spectacol şi s-a achitat conştiincios de rol (urmează mulţumirile direcţiunii).

În mod firesc, creşterea calitativă a spectacolelor a determinat şi o sensibilă creştere a afluxului de spectatori. Ajunge să amintim că de la 10.000, în 1954, numărul spectatorilor s-a urcat la 31.494 în 1958, în oraşul Timişoara. Dar nu numai timişorenii s-au bucurat de manifestările teatrului, ci şi sătenii din regiune. De curînd, colectivul actoricesc disponibil s-a împărţit în două echipe, care s-au chemat la întrecere în muncă. Aceste echipe au întreprins, simultan, turnee prin satele din regiune. Printre sarcinile asumate s-a numărat şi aceea de a „descoperi“ cît mai multe localităţi necercetate de teatru pînă astăzi. De fapt, una dintre echipe şi-a şi cîştigat denumirea de „echipă a descoperitorilor“. S-au dat reprezentaţii în 16 comune în care teatrul nu s-a deplasat în trecut, printre care Aluniş, Sînmihaiul german, Comloşul Mare etc. Actorii în deplasare au dat dovadă şi de spirit de iniţiativă, înregistrîndu-se şi unele episoade semnificative. S-a întîmplat, de pildă, ca lîngă comuna Liebling, autobuzul turneului să aibă o pană de motor, chiar lîngă ogoarele unei gospodării colective. Actorii au improvizat pe loc un spectacol, folosind ora de repaus a colectiviştilor. La Comloşul Mare, de asemenea, s-a oferit — la cerere — un spectacol în plus pentru pensionarii căminului de bătrîni de acolo. Programul turneelor a cuprins *Avarul* şi un spectacol de estradă. În sfîrşit, o a treia echipă a cercetat, cu *Trei generaţii*, un număr de 38 de comune.

Stadiul înaintat la care a ajuns Teatrul German de Stat din Timişoara e oglindit şi de anvergura proiectului de repertoriu, alcătuit pentru stagiunea 1959/60. Se prevăd piese care cer o montare destul de pretenţioasă, dar în acelaşi timp piese de greutate, atît din punct de vedere tematic cît şi artistic. Ambiţia teatrului e de a juca, în stagiunea viitoare, *Arcul de triumf, Oraşele germane* de clasicul Kotzebue, *Tragedia optimistă, Hoţii* lui Schiller, o piesă originală, *Revizorul* de Gogol, *Diplomaţii* şi *Cauţiunea*. După cum se vede, un repertoriu de maturitate. Judecînd după realizările artistice actuale, avem credinţa că teatrul îl va putea realiza cu cinste, la un bun nivel de artă.

Din păcate, despre secţia germană a Teatrului de Stat din Sibiu avem mai puţine de spus. Aşa cum am pomenit la început, secţia şi-a căpătat abia de curînd o clară fizionomie organizatorică, prin numirea unui responsabil al secţiei (Hans Binder), a unui regizor artistic calificat (Hanns Schuschnig) şi a unui scenograf propriu (Erwin Kuttler). Deşi timpul a fost scurt, efectele acestei reorganizări s-au văzut în cîteva spectacole de bună calitate : *Banii turbaţi* de Ostrovski, *Puştile Terezei Carrar* şi *O întîmplare* de Lovinescu (coupé), *Omul care aduce ploaie* şi chiar *Mielul turbat*. Faţă de diletantismul marcat al unui spectacol ca *Trei generaţii*, de acum două stagiuni, s-a observat şi la Sibiu un oarecare progres. Totuşi, faza diletantistă nu e încă depăşită. Actorii joacă de multe ori gros, fără trăire lăuntrică, fără înţelegere a normelor scenei. N-am izbutit să vedem decît două spectacole : *Banii turbaţi* şi comedia lui Baranga, în deplasare la oraşul Victoria. Amîndouă au avut o desfăşurare absolut decentă, fără să atragă luarea-aminte prin nimic distonant, dar nici prin ceva deosebit. Echipa actoricească e foarte tînără şi are încă multe de învăţat. Totuşi, unii dintre aceşti tineri actori au calităţi sigure ; printre ei, Chiristian Maurer, Kurt Conradt, Walter Schneider, Dora Stefan-Maurer, care, alături de cîţiva actori experimentaţi ca Ilse Thüringer sau Karlfritz Eitel, au perspective de a ridica spectacolele pe o treaptă mai sus.

Cea mai mare parte a activității secției se consumă în deplasare. De fapt, s-au înregistrat turnee masive și aproape că nu există sat cu populație germană care să nu fi fost atins. Comune ca Hamba, Șona, Dealul Frumos, Valea Lungă etc. și-au primit de acum botezul teatral, după ce secole de-a rîndul nu văzuseră scenă și actori.

Repertoriul secției a cuprins, în timp, titluri destul de importante, ca *Mutter Courage* (premieră pe țară în 1956), *Ulciorul sfărîmat* de Kleist, *Emilia Galotti* de Lessing, *Bătrînețe zbuciumată* și *Institutorii*. În acest sens, tendința e de a păstra lista de piese într-un just echilibru între valoare și posibilitățile de transpunere scenică. Totuși, se poate remarca insuficienta preocupare pentru repertoriul original și de actualitate, acesta rămînînd un sector asupra căruia colectivul sibian va trebui să-și îndrepte cu precădere atenția.

Actualmente (scriem în aprilie) secția se pregătește să dea premiera *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Hanns Schuschnig, cu decorurile de Erwin Kuttler (acesta din urmă a semnat excelenta scenografie a spectacolului coupé *Carrar — O întîmplare)*. E o încercare grea și într-un fel lămuritoare : ori izbutește, și atunci colectivul va continua să se cimenteze și pe un repertoriu mai vast, ori nu se împlinește și va trebui să se caute alte căi de formare și creștere artistică. Experiența e, de aceea, de două ori interesantă. Faptul că întreg colectivul s-a așternut cu entuziasm pe treabă ne face să înclinăm în favoarea unui pronostic pozitiv.

O sarcină deosebită în această privință le revine Teatrului de Stat și colegilor romîni, care trebuie să-și sporească ajutorul, dat și pînă acum în spirit tovărășesc (în special de directorul N. Albani și de prim-regizorul Radu Stanca, prezenți în viața secției cu îndrumări și sugestii prețioase).

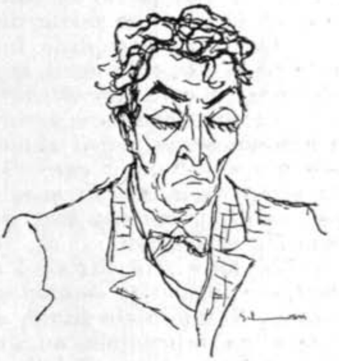
Sprijinul frățesc trebuie oferit cu mai multă eficiență, în special pe linie profesională. Singurul regizor al secției, Schuschnig, nu poate face față întregului repertoriu al unei stagiuni (5—6 premiere), de aceea se impune contribuția și colaborarea altor regizori, localnici sau de la alte teatre. Bunele rezultate obținute de Mauriciu Sekler la Timișoara ar trebui să le dea de gîndit sibienilor. Dacă, dimpotrivă, colectivul are ambiția de a se desăvîrși prin resurse proprii — ceea ce e cu putință — va trebui să-și multiplice eforturile. O judicioasă apreciere a celor ce sînt de făcut (e nevoie de multă claritate în toate acțiunile) și o hotărîtă concentrare pe cîteva probleme fundamentale pot deschide perspective noi. După opinia noastră, aceste probleme ar fi : 1) perfecționarea profesională a actorilor prin cursuri (sau alte forme) de tehnică scenică și de dicție (mai ales aceasta din urmă, deficitară la Sibiu) ; 2) schimb organizat de experiență (regizoral, actoricesc, secretariat literar, administrativ) cu colectivul romînesc de la Sibiu și cu Teatrul German de Stat din Timișoara ; 3) invitarea unor regizori din București. Cu toate acestea, să nu se uite că nimic și nimeni nu poate înlocui munca și conștiinciozitatea, aportul de fiecare zi. Teatrul sibian e încă sărac în „acumulări" pe care să se clădească edificiul său artistic. De aceea, fiecare spectacol, fiecare deplasare trebuie considerate drept cuceriri progresive, platforme succesive de acumulare a unei experiențe și a unei perfecționări neapărat necesare.

În sfîrșit, ne îngăduim să facem o sugestie, a cărei aplicare în practică ar fi deosebit de utilă pentru calificarea colectivelor artistice despre care vorbim : de ce nu se creează, pe lîngă Institutul de Teatru „I. L. Caragiale" un curs pentru o *promoție unică* de studenți germani, curs care să aibă lecții în limba germană numai la arta actorului și la tehnica vorbirii, restul disciplinelor putînd fi urmat în limba romînă ? Soluția aceasta ar permite să se formeze cadre actoricești de limba germană, cu o calificare reală și cu o formație specifică.

Am văzut cum teatrul timișorean s-a străduit mai bine de patru ani pînă și-a căpătat prestigiul actual ; Sibiul se apropie de această vîrstă : poate că și secția de acolo ne va face să asistăm în curînd la un salt valoric hotărîtor.

Dincolo de toate aceste constatări, dincolo de pronosticuri și expectative, un lucru se desprinde clar : populația germană din țara noastră are bucuria — necunoscută înainte decît întîmplător — de a-și educa spiritul cetățenesc și gustul artistic prin manifestări teatrale în propria ei limbă. Iar dacă ne gîndim la ținuta aleasă a scenei timișorene, spectacolele de limbă germană pot deveni o mîndrie nu numai a minorității naționale căreia i se adresează cu precădere, ci a întregii noastre culturi socialiste.

portrete și mărturii



Valentin Silvestru

GEORGE VRACA – ÎN CÎTEVA MĂRTURII DESPRE CONTEMPORANEITATE

Convorbirea cu artistul poporului George Vraca a avut loc într-un miez de aprilie friguros. Camera largă de lucru era înmiresmată de buchetele de liliac, dar în soba de faianță albă murmura flacăra gazului metan.

„Actorul la el acasă" n-ar fi un titlu potrivit pentru rezultatele unei investigații gazetărești în viața personală a artistului. Amănuntele intime ale îndelungatei cariere rămîn ascunse. În interiorul său sobru și simplu, omul se dezvăluie greu și cu jenă pe sine ; preferă să vorbească despre teatru în general, despre gîndurile sale asupra mișcării teatrale de azi, despre viitorul artei căreia i-a închinat viața. Acasă, continuă nemijlocit munca de la teatru — și nu numai pe aceasta. Pe masa de lucru se află manuscrisul unui rol, o carte de critică teatrală, pagina abia începută a unei conferințe despre pacea lumii, conspectul unei alocuțiuni la viitoarea întîlnire cu ofițeri la Casa Centrală a Armatei, însemnările din care se va naște probabil un scenariu de film artistic... Așadar, semnele unei activități tinerești, laborioase, marcînd prezența militantă în plină actualitate a omului și artistului.

Unul din reprezentanții străluciți ai școlii romînești de dramă, interpret de ținută clasică a unui număr impresionant de roluri de mare anvergură ale tuturor repertoriilor, actor de film, prezent mereu la posturile de radio și televiziune, fruntaș al colectivului Teatrului Armatei — pe scena căruia joacă de mulți ani —, artistul poporului George Vraca este, în același timp, un participant prețios la dezbaterile teoretice asupra fenomenului teatral, fie că acestea au loc în consiliul artistic al instituției unde lucrează, fie că au loc în presă sau în vreun for de creație, susținînd totdeauna un punct de vedere înaintat asupra sensului contemporan al teatrului.

Pentru a înlesni exprimarea deplină a acestui punct de vedere, l-am rugat pe maestrul George Vraca să înceapă prin a fixa chiar momentul întîlnirii sale cu arta teatrului.

— *Cînd și cum a avut loc această întîlnire și ce anume a hotărît asupra fixării vocației dv. artistice?*

— Biografiile, și ale marilor și ale mai puțin marilor artiști, ne-au arătat că mai toți artiștii — actori, muzicieni, plasticieni sau din alte ramuri — au fost în marea lor majoritate continuatorii unor membri ai familiei, mai apropiați sau mai îndepărtați. Așa se face că au existat „dinastii" întregi de artiști, ai mai multor generații. Îmi amintesc că acum cîțiva ani, la Moscova, după ce asistasem la un frumos spectacol cu piesa *Ivan cel Groaznic*, la Malîi Teatr, ducîndu-ne pe scenă ca să transmitem colectivului salutul și admirația noastră pentru interpretarea măiastră, ne-am găsit față în față cu directorul teatrului — pe atunci în viață — regretatul artist al poporului, Konstantin Zubov. I-am arătat că deasupra satisfacției artistice pe care am resimțit-o, ne-a impresionat legătura indestructibilă dintre membrii colectivului, ca și faptul că toți păreau mai mult decît la ei acasă. Zîmbind, marele artist ne-a răspuns: „Nu este de mirare. Străbunica mea a jucat în acest teatru pe timpul lui Ostrovski, tatăl meu i-a urmat pe aceeași scenă. Eu sînt aici să primesc cu plăcere salutul dv. și, dacă-mi permiteți, să vi-l prezint și pe fiul meu, aci de față".

Desigur că într-o astfel de atmosferă, într-un astfel de climat artistic, familial, nu mai poate fi vorba de nici o șovăială în alegerea carierei artistice, ci de o opțiune cît se poate de firească.

Dar cum excepțiile întăresc regula, i se întîmplă cîteodată omului că pornește pe o altă cale decît ar fi crezut, țintind spre o carieră, aș putea spune opusă celei pentru care într-adevăr era sortit. Este și cazul meu.

Începuturile mele artistice sînt destul de curioase, la prima vedere. Ca student în agronomie, și într-o atmosferă familială ca aceea pe care am avut-o, nu exista —se părea — nimic care să mă îndrituiască să gîndesc vreodată că aș putea să fiu artist dramatic. În școală nu fusesem ales nici corist, nici să spun poezii. În casă se aflau oameni care munceau în profesiuni mai mult practice: medici, matematicieni, dascăli...

Și totuși, în războiul din 1916, cînd am întrerupt studiile și am plecat pe front, s-a întîmplat — cum se întîmplă uneori în viață — ceva care mi-a schimbat drumul. Rănit într-o luptă, am fost internat într-un spital din Iași. Într-o zi, spre a ne alina suferințele, au intrat pe ușa salonului de spital trei oameni. Unul era Constantin Nottara, al doilea — George Enescu, a treia persoană — Maria Ventura. I-am ascultat; și eu, care pînă atunci nu avusesem (sau crezusem că nu am) nici o consonanță cu lucrurile de artă, am simțit că se trezește, undeva în mine, acea bucurie a descoperirii unui nou conținut frumos de viață. Am început chiar acolo, în patul de spital, să cer cărți, să citesc versuri. Uneori cu glas tare. Nu știu dacă mă auzeam, dar îmi plăcea.

A fost un moment hotărîtor.

— *Și mai tîrziu...?*

— S-a constatat cu privire la începuturile fiecăruia dintre noi, mai ales a celor din teatru, că rezultatele bune ale carierei artistice au fost hotărîte în mare măsură de educația artistică primită. Din fericire, eu am avut primul contact artistic cu niște oameni desăvîrșiți: am fost înrîurit de Nottara, de la care am primit primele îndrumări teoretice, apoi de Soreanu. Contactul cu Enescu (la Iași, în 1916), cu actorii tineri pe atunci — Manolescu și Storin — a avut adînci repercusiuni asupra educației mele artistice. Asta nu înseamnă că toți elevii și studenții lui Nottara au păstrat totdeauna o etică înaltă în teatru, dar, în general, s-a putut observa că această împrejurare fericită a începutului a influențat foarte mult rezultatul de mai tîrziu.

— ***Exceptînd începutul carierei, care anume etape ale biografiei dv. artistice le considerați drept cele mai importante?***

— Atîta vreme cît noi oamenii de teatru nu ne vom ridica deasupra amintirilor mărunte, deasupra acelor momente care ne-au servit altădată drept criterii ale unor valori adeseori false; atîta vreme cît nu vom îmbrățișa, într-o amplă înțelegere, epoca revoluționară prin care a trecut și trece poporul nostru, nu vom putea avea o privire edificatoare asupra așa-ziselor etape importante din biografia noastră artistică. Acum, cînd în țara noastră s-au făcut, în toate domeniile, progrese epocale și cînd toată țara înaintează, urcînd neîntrerupt spre descoperirea și cucerirea bunurilor menite bunăstării omului, cînd toate artele au fost împrospătate cu o vigoare tînără, îmi pare afară din cale de absurd să mă întorc înapoi și să interpunctez cei 40 de ani de muncă artistică ai mei cu mărunte evenimente ce-mi păreau cîndva etape însemnate în viața mea artistică. Personal, cred că nu este exagerat cînd spun că etapa cea mai importantă nu-i nici debutul meu artistic, nici premiera lui Hamlet, nici evenimentul împlinirii celei de a 100-a piese, sau a celei de a 200-a piese jucate.

Etapă importantă în biografia mea este una singură: ziua cînd mi-am dat seama și totodată am simțit marea bucurie că munca mea nu mai reprezintă o ambiție personală, fie ea cît de nobilă, ci că această muncă e dăruită oamenilor, și anume, acelor oameni care nu mai fuseseră niciodată la teatru.

In rolul titular din „Vlaicu Vodă" de Al. Davilla

★

— Ați cunoscut bine teatrul romînesc în ultimele decenii, aveți bună cunoștință despre istoria mai veche a teatrului nostru și despre țelurile sale actuale. Care anume moștenire teatrală socotiți că trebuie valorificată și continuată astăzi la noi?

— Arta noastră teatrală a trecut în ultimele decenii prin mai multe faze. De la îndepărtatul romantism, a trecut la naturalism, la verism, apoi a cunoscut încercările de pătrundere și răspîndire a diferite curente mai noi — „isme" cu rezonanță dar vremelnice — dar a păstrat totdeauna un filon de bază realist, mai mult sau mai puțin evident.

Sîntem azi, din fericire pentru arta noastră teatrală, în posesia celei mai înalte și mai autentic artistice metode de creație: realismul-socialist.

Evident, marile transformări în artă sînt desigur întotdeauna strîns legate și corespund marilor transformări sociale și politice. Epocile revoluționare își revarsă conținutul și formele și în creația artistică, ajutînd-o să cuprindă năzuințele, dorințele și necesitățile oamenilor din epocile respective. O astfel de mare revoluție a artelor, deci și a teatrului, a început și la noi acum 15 ani. Suflul nou ce a străbătut întreaga noastră artă nu putea să nu străbată și teatrul. Noii noștri poeți-dramaturgi și artiști au elaborat deopotrivă un nou sens artei. Dar dacă în această epocă revoluționară am ajuns în teatrul nostru la producții neatinse în trecut, n-am ignorat și nu ignorăm o bună parte din moștenirea artei teatrale a trecutului.

Cu tot amestecul și confuzia de curente din trecut, cu toate tendințele care serveau clar burgheziei și în ciuda transformării artei teatrale într-o întreprindere comercială, s-au găsit totuși oameni care, și în scris și de pe scenă, au luptat cu dîrzenie pentru o artă înaintată, realistă. Numele lor este în gîndul nostru al tuturor. Ei au fost poeți buni, dramaturgi buni, regizori și actori buni. De munca lor, de arta lor, ne apropiem și astăzi cu folos. Ea ne servește. Dar — trebuie subliniat — să nu cădem în greşeala de a colora sentimental perspectiva trecutului. Amintirile sînt nu totdeauna, ci uneori frumoase.

Generaţiile de tineri slujitori ai scenei au numai de cîştigat din cunoaşterea frămîntărilor celor ce au ajutat la creşterea artei noastre, chiar în condiţii vitrege.

— Apreciaţi, aşadar, că sînt „tradiţii" care trebuie înlăturate şi tradiţii care trebuie continuate... V-aş ruga, deci, să faceţi unele concretizări.

— O bună moştenire şi care ne e de folos tuturor s-o cunoaştem şi s-o fructificăm — deopotrivă, şi cei mai în vîrstă şi cei mai tineri — o constituie, de exemplu, în literatura dramatică, opera lui Vasile Alecsandri. Dar, alături de ea, şi modul de a o tălmăci scenic, cu o înaltă artă, reprezentat de Constantin Nottara.

Mă refer apoi la tradiţia noastră realistă, afirmată în teatru prin interpretarea operei lui Caragiale de către unii din înaintaşii noştri, care, în ciuda pestriţelor curente de artă pomenite, au reuşit să păstreze echilibrul, să înfăţişeze oamenii aşa cum sînt, să descopere artistic adevărul, înlesnindu-ne astfel trecerea noastră la acel moment culminant al realismului socialist, care ne călăuzeşte astăzi pe toţi.

— Către care gen de piese, spre ce categorie de repertoriu se îndreaptă preferinţele dv.?

— Zicalele „Cîte bordeie, atîtea obiceie", „Cîţi oameni, atîtea gusturi" nu se pot aplica şi în cazul de faţă. Hugo spunea că „geniul dăruieşte umanităţii portretul său". Unul, rîzînd; altul, plîngînd; alţii, gîndind... Plaut rîde şi ne dăruieşte pe *Amfitrion*. Rabelais rîde de asemenea şi dă oamenilor pe *Gargantua*. Şi Cervantes rîde şi ne dă pe *Don Quijote*; rîde şi Beaumarchais, iar din rîsul său se naşte *Figaro*. Şi, să nu pară curios, Molière plînge şi dă oamenilor *Avarul*, în timp ce Shakespeare visează şi-l dă pe *Hamlet*, Eschil gîndeşte şi-l dăruieşte pe *Prometeu*. Portrete ale umanităţii.

Întîmplarea face ca pe unii din cei citaţi şi pe alţii, necitaţi, eu să-i fi interpretat pe scena teatrului nostru. Încercări mai mult sau mai puţin izbutite, figuri cărora m-am silit să le dau viaţă. Aş putea să înşirui alături de ele şi figurile eroilor din piesele clasicilor noştri. Pe acelea ale lui Vlaicu, Răzvan, Despot, Ovidiu, Horaţiu şi ale altora. Într-un cuvînt, iată-ne în plin teatru clasic.

A fost o vreme cînd eram convins că preferinţa mea merge spre un asemenea teatru. N-aş putea spune că astăzi m-am lepădat de acest crez. Dar, deşi „arta e lungă şi viaţa e scurtă", cum spune un dicton latin, mi s-a întîmplat şi mie ca atîtor altor artişti să întîlnesc în drumul meu şi altfel de genii care au înălţat spiritul omenesc şi care au promovat progresul şi umanitatea. Iată dar că astăzi după o brumă de experienţă, şi de viaţă, şi de artă, pot afirma că atunci cînd am luat contact — şi spiritual şi sufleteşte — cu aceşti constructori de viaţă nouă, cu tulburătoarea lor prezenţă, concepţia mea despre artă s-a îmbogăţit cu ceva nou.

Iubesc omul clasicismului, dar îl iubesc mai mult pe semenul meu de azi. Şi, să nu pară nesincer cînd spun că astăzi simt o mai adîncă bucurie artistică interpretînd opera bună a unui contemporan al meu, decît jucîndu-l pe Hamlet.

— Cum apreciaţi valorile contemporane ale dramaturgiei noastre? În ultima vreme au apărut cîteva piese noi, interesante, iar ca ansamblu există impresia generală că ne aflăm într-o nouă fază de dezvoltare a repertoriului original.

— Schimbările sociale profunde au repercusiuni asupra modului de gîndire al poeţilor-dramaturgi — eu confund mereu poeţii cu dramaturgii. Ar fi însă o greşeală să credem că producţia poeţilor ce cîntă vremurile noi poate fi de la bun început completă şi desăvîrşită. Poeţii şi scriitorii noştri au pornit să ajute la construcţia vieţii noi prin scrisul lor. Dacă munca lor literară n-a avut întotdeauna o înaltă expresie artistică, ea a fost în schimb pusă în slujba unui înalt comandament patriotic. Unii n-au scris chiar atît de frumos, dar au scris de cele mai multe ori cu inima lor. N-au recoltat poate întotdeauna aplauze unanime şi îndelungi, dar şi-au umplut sufletul de mulţumire că şi-au îndeplinit nu numai menirea de artist, ci şi cea de cetăţean.

De 15 ani încoace, literatura dramatică romînească a crescut mult. Cînd facem această afirmaţie, sîntem obişnuiţi să înşirăm nume proprii. Să-mi fie îngăduit ca astăzi să nu o mai fac, pentru că, după atîţia ani, şi noi şi publicul mare le cunoaştem scrisul. Creaţia autorilor noştri este în continuu progres. Vremurile de astăzi formulează însă cerinţa îndreptăţită ca poeţii noştri dramaturgi să dea opere din ce în ce mai bune, pînă vor ajunge la acel sau la acele mari cîntece pe care poporul le aşteaptă.

In dr. Tokeramo din „Taifun" de M. Lengyell

In Pelevanov din „Trenul blindat" de Vs. Ivanov

— *Ce părere aveţi despre stadiul actual al regiei teatrale la noi?*

— Iată o chestiune la ordinea zilei. Fără îndoială că o convorbire, de durată totuşi limitată, nu îngăduie o sintetizare a chestiunii. Voi atinge deci numai un aspect al problemei, expunînd o părere strict personală.

Se spune că atunci cînd Michelangelo a terminat minunatul său Moise, a dat cu ciocanul în el şi a strigat: „Vorbeşte!" Să fi fost genialul artist nemulţumit de opera sa minunată şi nemuritoare? Nu ştiu. Se poate. Poate să fie numai o glumă. Dar, undeva, totuşi trebuie reţinut din această povestire un sens ce se poate referi la oricare artist, inclusiv regizorul. Vreau să spun că nici un artist nu e infailibil şi nu trebuie să se socotească desăvîrşit în arta sa.

Recunosc cu convingere şi sinceritate că în arta regiei noastre s-a făcut în ultimii 15 ani un salt important. La aceasta a contribuit fără îndoială însuşirea concepţiei marxist-leniniste asupra vieţii şi a artei, chiar dacă la început această însuşire s-a făcut într-un chip mai puţin organizat. Concepţia marxist-leninistă despre lume şi despre artă i-a călăuzit pe mulţi dintre regizorii noştri pe drumul unei mai complete înţelegeri a textului, al unei cunoaşteri mai bune a forţelor colectivului cu care lucrează şi al unei colaborări mai rodnice cu autorii noştri. Subliniind aceste progrese, remarc totodată că arta noastră regizorală, în urcuşul ei nu chiar lesnicios, după părerea mea, n-a găsit încă mijloacele necesare pentru a se ridica la nivelul celorlalte arte.

O afirmaţie din parte-mi atît de importantă cere, desigur, explicaţii. Dacă în cele ce urmează nu voi reuşi, am, fără îndoială, datoria să continuu altă dată să-mi exprim părerea asupra acestei atît de mult dezbătute şi atît de însemnate probleme a teatrului nostru. Pînă atunci, trebuie să arăt, măcar pe scurt şi în mic, cum îmi explic această rămînere în urmă a artei noastre regizorale.

Arareori se întîmplă ca regizorul să aibă puterea creatoare de a completa, de a-l întregi pe poetul dramatic, de a-i întregi armonios opera. De multe ori îi scapă regizorului spiritul artistic al textului, iar opera propriu-zis regizorală rămîne uscată. Lucrarea poetului dramatic, care prin idei şi sentimente dăruieşte oamenilor opera sa nu totdeauna într-o formă destul de explicită, așteaptă ca regizorul-artist s-o transforme scenic, clarificînd-o cu pricepere, cu simțire. La fel se poate spune și despre poziția regizorului față de actor. Nu totdeauna — în orice caz rareori — regizorul știe sau poate să urce pînă la febra creatoare a actorului.

Mînuind cu siguranță metoda realist-socialistă, manifestînd o adîncă și mare sinceritate față de poet și actor, de asemenea, o caldă prietenie în munca comună, abținîndu-se să-și umilească colaboratorii — așa îl văd pe adevăratul regizor artist al prezentului.

— *Care sînt datele principale ale procesului dv. de creare a personajelor?*

— Artei noastre teatrale, ca și tuturor artelor în general, îi este dată toată libertatea — oferită oricărei activități a gîndirii. Libertățile se acordă însă cu o singură condiție: cine se folosește de ele, rămîne răspunzător. Așadar, iată că și artistul este realmente răspunzător de a sa. Cînd o folosește rău — adică neglijînd scopul educativ și caracterul popular al artei, spiritul de partid care animă orice creație artistică —, nu mai trebuie să ne întrebăm dacă e bun sau prost artist. De pe această poziție trebuie privite datele procesului de creație al actorului nou, de astăzi, în ceea ce privește întruchiparea personajelor. Dacă acest imperativ de ordin moral nu e înțeles destul de clar, se poate ușor cădea într-o confuzie totală. Așadar, pentru o bună și adevărată întruchipare a rolurilor, trebuie însușită cît mai bine știința marxist-leninistă, care ne sprijină în înțelegerea fenomenelor vieții de azi, a artei de astăzi, a mesajului bine definit al acestei arte. Adevărul moral trebuie să-l vezi deopotrivă în viață ca și în artă, îndreptat spre bine, spre frumos, spre progres, spre dragostea de om, și să-l faci să apară ca atare din orice rol jucat. Am mai spus-o și o repet: realismul socialist ne-a ușurat înțelegerea procesului nostru de muncă, de creație. Eu personal, din punctul meu artistic de vedere, numesc aceasta *înțelepciunea erei socialiste*. Din această înțelepciune am luat și eu cît am putut. Cîmpul artei socialiste este atît de vast, încît nu e tocmai ușor să prinzi totul dintr-o dată.

Trebuie să adaug că această nouă educație în artă și prin artă dă mai mult ca oricînd întreaga frumusețe a adevărului; în același timp, ascute și mintea, mărește puterea de convingere a artistului, îl ajută să păstreze măsura. Iată datele cu care mă așez să descifrez un nou rol.

A orîndui orice lucru la locul său, a ști care este locul fiecărui lucru, a ști ce reprezintă o faptă omenească, nu numai în viață dar și în artă, a avea o idee fermă despre ordinea de fapte căreia îi aparține, a explica toate cauzele acelei fapte — iată ce stăpînim azi. Să mai spun încă o dată, cîtă confuzie a împrăștiat acest nou fel de a privi arta, în procesul de creație al artistului romîn, cred că ar fi de prisos.

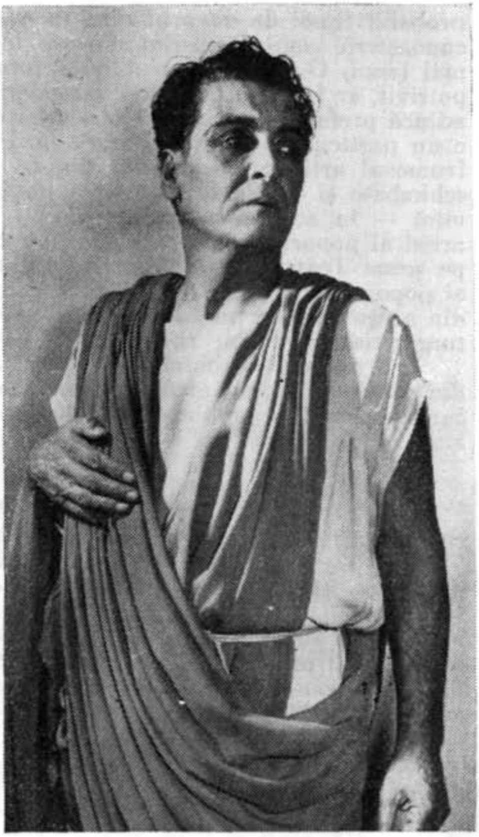
— *Unul din rolurile dv. care a rămas foarte puternic în memoria spectatorilor din acești ani, este rolul lui Pelevanov din* Trenul blindat *(la Teatrul Armatei). Ne-a impresionat pe toți vibrația nouă și foarte interesantă din creația rolului. La vremea ei, critica a explicat acest succes al dv. V-aș ruga să-mi furnizați cîteva date în legătură cu construirea personajului Pelevanov.*

— Dorința dv. mă face să dezvălui un punct de vedere care nu e împărtășit de toți oamenii de teatru. Îl consider pur personal. Sper că formularea lui va fi mai edificatoare decît datele particulare asupra creației acestui rol. În creațiile unui artist dramatic, artist-actor, nu au valoare de artă înaltă rolurile cu rezonanțe mari. Ci, are valoare momentul moral, psihic, cînd actorul interpretează rolul. Mai clar: dacă în clipa întruchipării rolului sînt profund angajat față de un mare ideal, poate căpăta o mare valoare chiar și interpretarea unui personaj de mai mică rezonanță. Poți juca un Oedip, sau un Hamlet, sau un Faust, într-o vreme cînd ființa ta nu vibrează la o înaltă temperatură de dăruire pentru un ideal — și să nu înregistrezi o biruință. Dar, în condițiile dăruirii integrale față de un ideal înaintat, fie că joci roluri de rezonanță ca Pelevanov din *Trenul blindat*, sau Esterag din *Fiul meu*, fie că interpretezi figuri episodice cu mesaje mai limitate, nu poți să nu înregistrezi un real succes.

— *E un punct de vedere interesant. Îndeobște, actorii se referă la condiția oferită de rol cînd își judecă personajele.*

— De aceea am și precizat că este un punct de vedere pur personal.

— *Ce părere aveți despre generația nouă de actori?*



In rolul titular din „Ovidiu"
de Vasile Alecsandri

— Generația nouă de actori are bogăția tinereții. Dar și inexperiența vîrstei. Are ingenuitatea sentimentului în general, dar, tot în general, nu are adîncime. Trebuie s-o spun însă cu plăcere: prefer lipsa lor de meșteșug, prețuindu-le sforțările gîndului. I-am urmărit. Și îi urmăresc. Se poate afirma că sînt printre ei inimi calde și curajoase care reușesc să mă cheme și atunci cînd sînt obosit. Că se află pe un drum bun, acesta este un lucru știut; noi toți, care-l bătătorim cu un picior mai sigur sau mai puțin sigur, știm acest lucru.

Mai este o problemă — dacă vorbim despre tineri —, căci ei vor înjgheba colectivele de mîine ale teatrului nostru. Este vorba de educația artistică. Recomand colegilor mai vîrstnici, regizori și artiști, oamenilor de teatru în general, să îmbrățișeze cu cît mai multă căldură cauza pregătirii schimbului de mîine al teatrului. Iar pentru tineri, școala să le fie lîngă inimă. Să nu uite că pentru formarea unui artist, pentru alcătuirea lui morală, școala e de cea mai mare importanță. Acolo e alfa. Iar casa în care se vor duce, odată ieșiți din școală, teatrul, să nu uite a le cultiva însușirile și a le crește cu dragoste părintească. Climatul favorabil dezvoltării tinerilor în teatru este cu atît mai mult o necesitate cu cît condițiile de astăzi ușurează esențial această frumoasă acțiune de creștere a tinerelor vlăstare de actori.

— *În dezbateri de presă și în discuții între artiști, a revenit adesea în ultima vreme problema caracterului popular al artei teatrale, ca o problemă legată de însuși sensul teatrului nostru actual. Cum priviți această problemă?*

— De caracterul popular al teatrului, în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu se poate vorbi decît de la eliberarea țării încoace. A trecut vremea cînd noțiunea de artă populară se confunda la noi cu tendința semănătoristă sau cu alte curente asemănătoare. Greu se putea pomeni, în trecut, despre un veritabil caracter popular al artei teatrale. Firește, înțelegînd prin aceasta, în primul rînd, conținutul adînc ancorat în problemele de viață ale poporului funcția principial socială și educativă a textului dramatic și a spectacolului.

Dar caracterul popular al teatrului apare și pe alt plan. Zeci și zeci de mii de artiști-amatori fac artă cu o căldură nemaiîntîlnită încă, în dorința de a exprima simțirea epocii noastre prin teatru, muzică, plastică, dans. Forma și fondul acestui teatru popular sînt proprii vieții noastre de astăzi, progresului social, alungării întunericului, bolilor, analfabetismului. E un teatru propriu vieții noi din orașe și din sate, luptei nobile de ștergere a deosebirilor esențiale dintre oraș și sat, izbînzii socialiste în toate domeniile.

Aici, ar mai fi multe de spus, apoi, despre contactul nostru cu artiștii-amatori, despre ieșirile noastre în fabrici, la țară, despre care am mai scris și vorbit și în alte dăți.

— *După părerea dv., cerința caracterului popular al artei teatrale are vreo relație directă cu interpretarea actoricească?*

— Mă refer deocamdată numai la o latură a problemei. Se mai spune uneori că există un mod șablon de a interpreta țărani pe scenă. Dar aceasta se datorește probabil lipsei de discernămînt în distribuție, pe de o parte, pe de altă parte, necunoașterii vieții țăranului. Firește însă că problema, așa cum ați pus-o dv., este mai largă. O discuție, chiar dacă punctul meu de vedere personal n-ar fi cel mai potrivit, ar fi utilă. De pildă, considerînd că țăranul de astăzi a trecut și el printr-o adîncă prefacere socială, că obscurantismul la sate e în mare descreștere, că țăranul e un participant politic la viața țării și că, în sfîrșit, cultura și gustul său pentru frumosul artistic se dezvoltă din ce în ce mai mult, se poate susține că trebuie schimbate și datele întruchipării unui rol de țăran muncitor contemporan. Nu mă miră — în această ordine de idei — că s-a acceptat pe deplin interpretarea unui artist al poporului, într-o recentă piesă sătească, a unui mare poet al nostru, jucată pe scena Teatrului Național. Nu mă mir de noutatea interpretării lui Birlic, artist al poporului, a unui țăran bătrîn, care diferă mult chiar de interpretările de țărani din acești ani, de pildă, de interpretarea unui rol dintr-o altă piesă, a altui dramaturg romîn al zilelor noastre, care păstra încă izuri semănătoriste.

A survenit o schimbare. Dacă interpretarea cu reminiscențe semănătoriste era din punct de vedere artistic o interpretare — aș zice — mai subiectivă, cealaltă, pe care personal o prețuiesc mai mult, susținută de colegul artist al poporului, un mare artist comic, mi s-a părut mult mai generală și mai obiectivă. Ce credeți?

— *Aveți perfectă dreptate.*

— Mai este vreo întrebare?

— *O tradiție a tuturor convorbirilor ce urmează a vedea lumina tiparului cere ca ultima întrebare și ultimul răspuns să fie consacrate nemijlocit cititorilor.*

— De acord. Sînt un vechi colaborator al revistei „Teatrul" și fiind informat de dv. că aceste cîteva gînduri ale mele despre teatru vor apărea în preajma aniversării celor 15 ani de la dezrobirea țării noastre, simt că este cel mai potrivit moment ca să salut cititorii revistei — care, desigur, nu sînt alții decît colegii mei de teatru și publicul ce ne vede pe scenă —, să le transmit în preajma acestei înălțătoare sărbători a Republicii noastre populare, cele mai calde sentimente și, în același timp, să reamintesc adagiul că dacă n-ar exista el, publicul, n-ar exista însăși rațiunea artei mele.

— *Permiteți-mi să consider că cititorii vor lua cunoștință cu cea mai mare plăcere de opiniile dv. și să vă mulțumesc pentru solicitudinea cu care le-ați împărtășit.*

In „Ruptura" de Boris Lavreniev

semnalăm

I. Derei

MONTĂRI IEFTINE, ARTĂ DE PREŢ

Din ambiţia de a realiza spectacole cît mai strălucitoare, sau numai din pură comoditate, teatrele au ignorat uneori sau au eludat o problemă de mare importanţă : *relaţia dintre creaţia artistică şi mijloacele materiale prin care aceasta se întrupează.* În aceste cazuri, a cîştigat teren, pe nedrept, prejudecata că activitatea artistică, cea teatrală în speţă, nu poate fi planificată pînă în cele mai mici detalii (cum se întîmplă la o uzină metalurgică, de pildă) şi, ca atare, ea nu poate intra în cadrul general al unei politici economice ferme şi chibzuite. Cum să poţi prevedea şi calcula fiorul de artă al unei scene, să zicem, de patos revoluţionar ? Cum să te amesteci în viziunea regizorului care simte şi cere o mişcare a actorului şi nu alta ? Cum să negi pictorului-scenograf „dreptul" la o anumită linie, consistenţă şi culoare în realizarea unui panou ? Cu toate acestea, şi prevederea şi amestecul îşi au locul.

Să luăm, convenţional, un spectacol cu piesa originală şi actuală, X. Primul act se petrece în exterior, în curtea unei fabrici ; al doilea, în biroul directorului ; al treilea, acasă la unul din personaje. Desigur, există o mulţime de posibilităţi şi de soluţii care, în primul moment, par relative şi subiective, în funcţie de vederile regizorului şi ale scenografului. Aceştia din urmă se aştern pe treabă. Se pun de acord şi proiectează — pentru primul act — o uzină „construită", pentru a-i marca prezenţa scenică, cu mult metal şi stucatură ; biroul directorului, în schimb, e văzut simplu şi sobru, dar elegant, ceea ce pretinde mobilă masivă de stejar, perdele de catifea scumpă, candelabru de Murano etc. În plus, regizorul vrea cît mai multe practicabile, pentru a diferenţia planurile de joc. În sfîrşit, interiorul domestic din actul al treilea e imaginat cu perdele de mătase, cu covoare şi cuverturi scumpe, cu mobilă de un anumit stil ş.a.m.d. De asemenea, costumele: halatele sau salopetele să fie de gabardină ; hainele bărbăteşti, din kamgarn scump ; rochiile, din mătase naturală. La realizarea practică a acestor cadre plastice, încep însă să se constate o mulţime de lucruri :

Scena Teatrului Y e prea mică, nu suportă construcţia metalică a uzinei, care va stînjeni şi apăsa jocul actoricesc ; lumina, oricît de bine ticluită, nu va da strălucirea scontată nici mobilierului, nici perdelelor, nici costumelor ; practicabilele, acoperite cu covoare de Buhara, complică jocul scenic, în loc să-l facă mai expresiv ; cutare panou — realizat cu belşug de materiale — de-abia se vede la public ; alt panou sau element de decor, îmbrăcat din întîmplare în pînză de sac, face exact acelaşi efect, dacă nu mai evident, ca şi stofa de gabardină etc. etc.

Astfel, cîmpul de joc al „relativităţii" şi al „subiectivităţii" celor ce realizează montarea, se restrînge simţitor. Faptul concret de artă demonstrează şi convinge că nu erau necesare nici atîtea eforturi şi, mai ales, nici atîtea cheltuieli. Se ajunge astfel la un mare adevăr, de mult cunoscut, dar nu totdeauna băgat în seamă : arta teatrală — bazată pe convenţie, pe sugerare, pe expresivitate esenţială, şi în nici un caz, pe reproducerea aidoma a realităţii — cere eforturi de fantezie creatoare, cere strădanii de a valorifica în mod pregnant resursele expresive ale actorului, regizorului şi scenografului, dar nicidecum nu cere risipă şi ostentativă opulenţă de mijloace materiale.

De ce apar, în cronicile de specialitate, atîtea cuvinte de laudă la adresa cutărui actor, pentru *economia* de mijloace de expresie cu care a realizat un rol? Sau la adresa regizorului şi scenografului, care, cu aceeaşi *economie* de mijloace, au montat un spectacol? E limpede că această *economie* nu intră doar în sfera elementelor teoretice, de gîndire și concepție, ci, inevitabil, și în aceea a *practicii* și, prin urmare, a *mijloacelor materiale*. Cel mai simplu raționament pune în evidență legătura dintre baza materială a spectacolului și conținutul de idei exprimat într-o formă specifică.

E lesne de înțeles că economia nu înseamnă zgîrcenie și, de asemenea, că artistul nu e chemat să facă economii (în sens vulgarizator), ci în primul rînd artă. Dar a face artă nu înseamnă nici pe departe revărsarea de mijloace, fiindcă așa cum arată și sensul cuvîntului, mijlocul nu e scop, ci un element intermediar, ajutător. Pictori iluștri, de pildă, n-au fost aceia care au utilizat zecile de culori din comerț, ci aceia care și-au combinat cele trei-patru culori de bază ce le-au format „paleta". Adică, au folosit din plin ceea ce le-a stat imediat la îndemînă.

Nici realizatorilor de spectacole nu li se cere altceva decît folosirea mijloacelor pe care teatrele, orice teatru, le țin la dispoziție. Căci, așa cum am încercat să demonstrăm, a lucra cu economie înseamnă a face artă.

La baza documentelor Plenarei din noiembrie 1958 a Comitetului Central al P.M.R. stă, de altfel, limpede exprimată această îndrumare. În expunerea făcută la Plenară, tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej a subliniat că orice întreprindere sau instituție trebuie să-și îndrepte eforturile spre „descoperirea și valorificarea numeroaselor și importantelor rezerve existente la toate întreprinderile".

Să vedem cum se reflectă această teză în preocupările instituțiilor de spectacol bucureștene.

În ultimii ani, înțelegerea mai profundă a caracteristicilor teatrului realist-socialist a dus la înlăturarea concepției naturalist-constructiviste, ce-și făcuse loc în rîndurile pictorilor scenografi și care, în afara laturii artistice negative, ridica enorm cheltuielile de montare. Dintre spectacolele acestei stagiuni, care, după opinia noastră, au reușit să îmbine armonios elementul estetic cu cel material, putem cita: *Omul cu arma* la Teatrul Municipal (scenografi Liviu Ciulei — Paul Bortnovski); *Britannicus* la Teatrul Tineretului (scenograf N. Mitrici); *Sender Blank* la Teatrul Evreiesc de Stat (scenografi Adina Reich și Dan Nemțeanu); *La telefon Taimirul* la Teatrul „C. Nottara" (scenograf Adriana Leonescu); *București 500* la Teatrul „C. Tănase" (scenograf George Voinescu). Desigur că montarea acestor spectacole nu reprezintă maximul ce nu poate fi depășit, totuși demonstrează o înțelegere justă a caracterului artei teatrale. Folosirea în piesa *Omul cu arma* a mobilierului de epocă și a costumelor din alte piese, scoase din repertoriu, a redus aproape la jumătate costul montării, ceea ce a permis scenografului să realizeze un decor monumental, în spiritul măreției revoluționare a piesei. Folosirea costumelor depozitate s-a realizat în bune condiții și de către Teatrul Tineretului în spectacolul *Tînăra gardă*, ceea ce a adus o economie substanțială. Și refolosirea materialelor recuperabile din decorurile pieselor scoase din repertoriu este un mijloc de economisire. La Teatrul Evreiesc de Stat, pînza de decor este folosită de mai multe ori, pînă la completa epuizare.

Aceste cîteva exemple denotă că acolo unde se manifestă o susținută preocupare de a face artă cu economie de mijloace, aceasta se poate realiza. Există însă situații în care lipsa de atenție, indiferența sau nepriceperea au dus la cheltuirea unor mijloace materiale și a unor energii ce s-ar fi putut utiliza în scopuri mai utile. Astfel, decorurile piesei *Recolta de aur* la Teatrul Municipal au trebuit să fie refăcute, deoarece ele nu corespundeau caracterului și fondului ideologic al piesei, fiind în același timp lipsite de gust. Dacă consiliul artistic și conducerea teatrului ar fi intervenit cu mai multă fermitate, s-ar fi putut evita o asemenea situație. La fel, în mod cu totul inutil, la piesa *Soțul ideal* (Teatrul Municipal) s-au realizat două fundaluri, unul pictat și invizibil, altul brodat și vizibil, ceea ce pe bună dreptate ridică problema responsabilității scenografului. Deși cazul e din stagiunea anterioară, totuși nu putem să nu arătăm că Teatrul de Operetă a confecționat pentru opereta *Vis de fericire*, costume moderne din stofă costisitoare, ceea ce se poate considera risipă, deoarece pe scenă calitatea stofei nu se remarcă.

Se întîmplă uneori ca însăși piesa să ridice probleme de montare relativ grele și complicate, cum e lucrarea *Ferestre deschise*, pusă în scenă la Teatrul „C. Nottara". Autorul a impus, prin indicațiile date în text, un decor simultan, cerînd o întreagă construcție care să reprezinte șase camere în același timp. În loc să caute soluții cît mai simple, deci economicoase, pictorul-scenograf (Tony Gheorghiu) a imaginat o construcție dintr-un material foarte scump (duraluminiu), în loc să se folosească de bare obişnuite, mult mai ieftine. Nu întîmplător, prin teatru circulă gluma că această construcţie va fi transportată la vară pe litoral şi va servi ca vilă pentru personalul teatrului, în timpul concediilor. Dacă adăugăm la aceasta folosirea unei soluţii cu totul inoportune, prin realizarea unui fundal cu panouri fotografice, în locul unuia pictat (ceea ce majorează de cîteva ori preţul de cost), şi dacă mai ţinem seamă că acest fundal panoramic nu intră în unitatea concepţională a întregului spectacol, lipsa de preocupare pentru o gospodărire raţională a mijloacelor materiale apare şi mai flagrantă.

Dacă aceste exemple reflectă lipsa de preocupare pentru economii, un alt exemplu, tot de la acest teatru, demonstrează că uneori înţelegerea greşită a problemei economiilor este în dauna calităţii artistice a spectacolelor prezentate. Astfel, la începutul stagiunii, la montarea piesei *Cumpăna*, scenografa (Adriana Leonescu) a conceput un cadru plastic numai din „bucăţi" ce se găseau în magazia teatrului şi care nu se asamblau : rezultatul a fost un cadru cenuşiu, plat, neartistic.

Faţă de aceste exemple, vom încerca să reliefăm unele cauze care credem că au putut genera asemenea situaţii, adăugînd eventual şi exemple noi.

Astfel, nu întotdeauna întîlnim o unitate concepţională regizorală şi scenografică, ceea ce face ca piesele să nu fie susţinute calitativ de către decor şi să ducă la micşorarea interesului spectatorilor pentru piesă. Aşa s-a petrecut cu *Tînăra gardă*, unde formula scenografică s-a găsit uneori în contrast cu textul şi chiar cu regia.

O altă cauză credem a fi lipsa unei temeinice cunoaşteri a zestrei teatrului, care să permită de la bun început alegerea unor costume şi obiecte ce ar putea servi noilor piese. Strîns legat de aceasta, este şi modul în care se ţine evidenţa bunurilor din inventar.

De asemenea, dacă uneori (la *Esop*, de pildă, montat de Teatrul Municipal), schiţele de costum se fac ţinîndu-se cont de actorul ce trebuie să interpreteze un anume rol, aceasta nu se întîmplă întotdeauna, ceea ce are ca urmare diverse modificări aduse costumelor, adică un spor de cheltuieli.

Nedorite sînt şi modificările pe care unii scenografi ce nu au făcut un studiu temeinic pentru realizarea cadrului plastic, le aduc pe parcursul executării lucrărilor şi al repetiţiilor, ceea ce implică noi cheltuieli. Desigur, fiind vorba de artă, de o creaţie specifică, în care concepţia iniţială este adesea — în timpul elaborării — solicitată de viziuni noi, superioare, mai expresive, în măsură să slujească mai bine respectiva concepţie iniţială, nu este exclus ca pe parcursul realizării practice a elementelor scenografice să se impună modificări. Dar aceste modificări se justifică atunci cînd ele vizează retuşuri la elemente mărunte, izolate, nu însăşi arhitectura ca atare a decorului, adică însăşi concepţia lui.

Conducerile teatrelor trebuie să creeze scenografilor condiţii pentru realizarea schiţelor, iar scenografii să nu abuzeze de aceste condiţii. Cu toţii împreună, însă, trebuie să militeze pentru profunzimea studiului şi pentru soluţii pe cît posibil definitive. Aceasta nu este necesar numai din punct de vedere bugetar, ci şi pentru bunul mers al pregătirii artistice a spectacolului. Se aud uneori scuze din partea unor scenografi care, negăsind soluţiile cele mai fericite, pun eşecul pe seama lipsei de timp. S-ar putea cîteodată să aibă dreptate. De multe ori însă, este numai o scuză fără fundament real.

Credem, de asemenea, că nu se acordă suficientă atenţie contribuţiei pe care lucrătorii din teatru, de la cel mai important pînă la cel mai mic, o pot aduce prin propuneri de înlocuire a materialelor scumpe cu altele mai ieftine dar de acelaşi efect, precum şi de simplificare a procesului de producţie. Deşi există unele încercări în acest sens, totuşi, ele sînt insuficiente. Aci intervin şi poziţia şi conştiinţa artistică a scenografului, care nu are voie să respingă asemenea propuneri, avînd obligaţia să le analizeze cu atenţie şi să-şi însuşească ceea ce este valabil.

Foarte utilă ar fi de asemenea, realizarea unui schimb permanent de experienţă între scenografi, schimb de experienţă care să ajute la răspîndirea diverselor încercări ce se fac pentru înlocuirea unor materiale cu altele mai convenabile, din toate punctele de vedere. Uniunea Artiştilor Plastici, care are o secţie de scenografie, ar trebui să se preocupe şi de acest aspect, dată fiind şi competenţa sa. O recentă discuţie, care a avut loc din iniţiativa Secţiunii Culturale a Sfatului Popular al Capitalei, a scos la iveală numeroasele posibilităţi şi resurse existente. Dacă ne-am referi numai la folosirea materialelor plastice, care încep a fi din ce în ce mai la îndemînă, şi încă s-ar deschide un sector deosebit de vast. Exemple edificatoare sînt. La Teatrul de Operetă s-au înlocuit covoarele de scenă obişnuite, cu unele din material plastic, mult mai ieftine, mai rezistente şi mai practice, iar la Teatrul „C. Tănase" feroneria a fost înlocuită cu material plastic, care se poate mula mult mai uşor şi în forme mai variate. Desigur, în anumite împrejurări, folosirea materialului plastic poate fi mai costisitoare decît a altor materiale. De la caz la caz, factorii responsabili trebuie să analizeze şi să hotărască în acest sens.

În sfîrşit, o problemă ce ni se pare a fi deosebit de importantă, este aceea a modului de întocmire a devizelor la piese. Unora, devizul poate să le apară o simplă formalitate. De asemenea, datorită unor greutăţi întîmpinate la aprovizionare şi care ar putea fi evitate printr-o mai bună organizare şi specializare a Oficiului de Aprovizionare şi Desfacere de pe lîngă Sfatul Popular al Capitalei, uneori devizul ia formă definitivă abia în ziua premierei spectacolului. Aceasta însă se întîmplă şi datorită felului defectuos în care se întocmesc devizele. Devizul trebuie de la început să stabilească limita cheltuielilor pentru piesa respectivă, fiind un element important de control şi, totodată, oglinda seriozităţii celor ce l-au întocmit. Este demn de remarcat modul în care se întocmesc devizele la Teatrul Evreiesc de Stat, care a reuşit să reducă în această stagiune costul mediu al montărilor la mai puţin de jumătate faţă de stagiunea anterioară, fără nici un prejudiciu de ordin artistic, dimpotrivă. În întocmirea devizului la spectacolul *Sender Blank*, de pildă, se reflectă o bună cunoaştere a resurselor interne şi o orientare sănătoasă spre folosirea unor materiale ieftine şi de efect, cei doi pictori scenografi realizînd un decor original, ce serveşte în bune condiţii spectacolul, şi reuşind să suplinească prin soluţii ingenioase calitatea materialului. Cuvîntul de ordine: „devizul a fost întocmit după cercetarea prealabilă a tuturor depozitelor" nu este, de data aceasta, o simplă formalitate, ci reprezintă un real act de responsabilitate concretă. Nu acelaşi lucru s-a petrecut la Teatrul Tineretului, unde, deşi se ştia că există importante rezerve, s-a întocmit iniţial pentru spectacolul *Tînăra gardă*, un deviz încărcat, care prevedea cheltuirea unei sume importante. Folosindu-se de garderoba existentă, costul real al montării s-a dovedit a fi de circa cinci ori mai mic, ceea ce — orice s-ar zice — nu vorbeşte despre o muncă temeinică în această direcţie.

Dacă pînă acum am analizat etapa pregătitoare a lucrărilor, credem că este cazul să ridicăm cîteva probleme ale etapei de execuţie a elementelor de decorare şi de costumare. Un factor deosebit de important pentru asigurarea unei execuţii prompte şi de calitate este buna planificare a activităţii întregii instituţii.

În această problemă, majoritatea instituţiilor practică un sistem, credem, perimat: acela al executării decorurilor în ordinea pieselor din repertoriu, paralel cu desfăşurarea repetiţiilor. Dacă nu în totalitate, cel puţin o parte din decorurile, costumele, mobilierul unei alte piese pot fi realizate în perioadele „golului de producţie". Aceasta depinde de planificarea iniţială, de la începutul stagiunii, precum şi de orientarea conducerii teatrului în aşa fel, încît spectacolele dificile să poată intra în lucru înaintea altora mai uşor de rezolvat. O astfel de sistematizare a lucrului ar evita perioadele de „gol" şi „asalt", ambele grevînd bugetul teatrului. Oricum, perioadele de gol de producţie pot fi folosite nu numai pentru repararea inventarului existent (ceea ce nu este rău), ci şi pentru muncă productivă, fie în sistemul de mai sus, fie prin sprijinirea unui alt teatru care s-ar afla în perioadă de vîrf. Teatrul de Operetă, care — multe luni de la deschiderea stagiunii — nu a montat nici un spectacol, ar fi putut să sprijine un alt teatru aglomerat, care a fost probabil nevoit să angajeze colaboratori sau să comande lucrări la cooperative sau la „Decorativa", mărind astfel preţul de cost al spectacolului.

La evitarea colaborărilor şi execuţiei în afara teatrului, trebuie să contribuie şi planificarea judicioasă a întregii activităţi, în aşa fel încît perioadele de vîrf să nu depăşească posibilităţile maxime ale energiilor şi resurselor interne.

O problemă importantă este aceea a calităţii execuţiei. Un recent exemplu îl constituie modul în care s-a executat decorul la spectacolul *Pe aripile revistei* la Teatrul „C. Tănase". În afara concepţiei iniţiale a scenografului (N. Lebas), care se găseşte deseori în contradicţie cu caracteristicile genului, folosind tonuri şi culori închise, aceasta s-a accentuat prin proasta calitate a culorilor folosite în vopsirea diferitelor materiale, ceea ce amplifică denaturarea unui cadru plastic în genul revistei, obligînd în acelaşi timp la cheltuieli suplimentare. Sînt însă şi alte cazuri cînd datorită unei insuficiente calificări a unor lucrători, sau datorită lipsei de preocupare a scenografului (care trebuie să dea schiţa de detaliu la timp), se consumă materiale în mod inutil, sau se strică părţi de decor sau costume care nu corespund cu schiţa iniţială. Este o obligaţie de seamă pentru scenografi de a urmări pînă la finisare execuţia proiectelor date în lucru. În ceea ce priveşte calitatea personalului executant, credem că sînt necesare cursuri de îmbunătăţire a calificării profesionale, care să ofere, în acelaşi timp, posibilitatea unui util schimb de experienţă. Numai prin măiestria cu care se croiesc costumele s-ar putea realiza importante economii de materiale. Cei care se pricep mai bine, să împărtăşească din experienţa lor celorlalţi, în cadrul acestor cursuri.

Tot o problemă de calificare este şi aceea a manipulării şi conservării decorurilor, costumelor şi recuzitei. Nu sînt puţine cazurile cînd, din neglijenţa sau nepriceperea unora, se sfîşie un decor, se strică o coloană executată cu migală de butafor, sau se deteriorează o mobilă. Credem că este necesar ca lucrătorii care manevrează decorurile să fie instruiţi în aşa fel, încît să înţeleagă ce grijă deosebită trebuie să poarte acestor bunuri. Dar, conservarea mai ridică o problemă: aceea a localurilor, a magaziilor.

Dacă unele teatre au reuşit să rezolve într-o măsură această problemă, altele, neprimind sprijinul necesar, sînt într-o situaţie grea. Este cazul Teatrului Tineretului, care intervine de vreo doi ani pe lîngă Comitetul Executiv al Sfatului Popular al raionului T. Vladimirescu pentru a i se repartiza nişte magazii goale în str. Smîrdan; raionul n-a soluţionat pînă în prezent această cerere. La fel se petrec lucrurile şi cu Teatrul „C. Nottara", care nu a putut obţine de la Comitetul Executiv al Sfatului Popular al raionului Lenin, două încăperi alăturate sălii „Libertatea", care ar fi fost de mare utilitate pentru păstrarea în bune condiţii a decorurilor. (Aceste încăperi sînt folosite două-trei ore pe zi de cîţiva tineri care joacă... tenis de masă !) Aceste situaţii nu scuză însă, atunci cînd ea apare, lipsa de răspundere faţă de conservarea unor bunuri ce pot fi încă mult timp folosite.

Recenta consfătuire, organizată de Sfatul Popular al Capitalei pentru a discuta probleme economice, a fost binevenită deoarece a prilejuit realizarea unui important schimb de experienţă, fapt subliniat de participanţi ca o necesitate permanentă. Luînd cuvîntul, diferiţi tovarăşi cu cele mai diverse atribuţii în teatru au arătat posibilităţile mari, existente, pentru realizarea de economii, prezentînd aspecte concrete din instituţiile lor.

Una din problemele principale ce s-au desprins la consfătuire a fost aceea a necesităţii îmbunătăţirii îndrumării teatrelor, pe toate planurile, inclusiv cel financiar şi de planificare, de către secţii specializate ale Sfatului Popular al Capitalei, şi nu concentrarea îndrumării sub toate aspectele numai la Secţia Culturală. Este necesar ca şi celelalte resorturi contingente să se specializeze în problemele instituţiilor de artă şi să le urmărească mai îndeaproape activitatea.

Semnalăm iniţiativa lăudabilă a Teatrului Tineretului şi a Teatrului „C. Tănase", care s-au angajat, în cursul consfătuirii, să-şi îndeplinească sarcinile din acest an, fără cheltuieli suplimentare.

Este util ca asemenea consfătuiri să aibă loc cît mai des, eventual periodic.

Analiza eforturilor depuse în direcţia reducerii preţului de cost al producţiei artistice ridică şi problema drumului de urmat, de aci înainte, în spiritul documentelor Plenarei C.C. al P.M.R. din noiembrie 1958.

În consfătuirile de producţie organizate pe linie sindicală, teatrele nu trebuie să se mulţumească doar cu analiza activităţii strict profesionale, ci şi cu cea a preţului de cost al montărilor. Întregul colectiv trebuie mobilizat la discutarea şi lămurirea acestor probleme.

Se impune, de asemenea, realizarea unui permanent schimb de experienţă pentru creatorii şi executanţii din diferite instituţii de spectacole. Acest schimb de experienţă se poate realiza, fie prin consfătuiri, fie prin presă, fie, poate, printr-un buletin intern lunar al teatrelor din Capitală, în care să apară informaţii în legătură cu inovaţiile, soluţiile, raţionalizările făcute.

Pe de altă parte, socotim că este indicată tragerea la răspundere a celor care, în mod sistematic, dau dovadă de nepăsare, neglijenţă sau nepricepere, şi din cauza cărora se măreşte inutil preţul de cost al montărilor. Împotriva acestora, trebuie creată o adevărată opinie de masă, care să-l facă pe vinovat să simtă răspunderea faţă de valorile materiale ce depind de el.

Considerăm ca o datorie patriotică a fiecărui om din teatru de a lupta pentru reducerea preţului de cost al producţiei artistice, pentru o cît mai mare rentabilitate a instituţiei sale şi pentru o cît mai activă contribuţie adusă operei de culturalizare şi de educare comunistă a poporului muncitor.

cronica

UN PORTRET ARTISTIC

Teatrul Național „I. L. Caragiale": *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu

Evocarea istorică *Cuza Vodă* se înscrie în opera dramatică a lui Mircea Ștefănescu, alături de primele sale „biografii de epocă" ce ne-au prilejuit amintirea marelui artist Matei Millo și a marelui poet Mihail Eminescu. Consecvent pasiunii cu care rememorează figurile înaintate ale trecutului, autorul a urmărit și de astă dată, cu priceperea și talentul care-l caracterizează, să dezvăluie prin cel mai demn reprezentant al ei, prin Alexandru Ioan Cuza, frămîntata epocă a Unirii Țărilor Romîne.

Ca și primele sale evocări, *Cuza Vodă* este un excelent portret dramatic. Ca și în primele sale evocări, autorul caută să străpungă cu fantezie rigiditatea documentelor pentru ca evenimentele și personajele istorice să capete acel dram de viață fără de care faptul dramatic nu poate emoționa. De data aceasta — așa cum subliniam într-un articol anterior — dramul de viață, dramul de fantezie au cîntărit mult în echilibrul evocării. Istoria domniei lui Cuza degajă un insistent parfum intim, propriu dramelor istorice romanțate, evenimentul social-istoric trecînd nu o dată pe al doilea plan, ceea ce știrbește imaginea transmisă spectatorului prin această evocare dramatică.

Evident, prima sarcină a regizorului era să depășească litera oarecum festivă a textului, atmosfera de interior și caracterul oarecum autonom al episoadelor, distanțate în timp. Sarcină deloc ușoară ! Cu atît mai mare e meritul regizorului Sică Alexandrescu a cărui încercată baghetă ne-a oferit satisfacția unui spectacol închegat, rotund, a unui spectacol emoționant și patriotic.

Există în piesă o replică a soției domnitorului, Elena Cuza, care — aș spune — a constituit cheia de boltă a viziunii regizorale și pe care ne permitem s-o cităm : „Alexandre, fiul meu năzdrăvan. Deie domnul ca istoria să te privească cu ochii mei, cu ochi de mamă. Pentru că sînt convinsă că eu am dreptate și că istoria nu trebuie să-și umple paginile de slăbiciunile tale omenești. Și să-ți ierte bietele tale păcate, pentru marea, pentru sincera și nedezmințita ta iubire de țară."

Făcînd din această replică leit-motivul spectacolului, regizorul Sică Alexandrescu a urmărit în primul rînd reliefarea portretului moral, spiritual, într-un cuvînt : uman al lui Cuza, pe care l-a integrat cu finețe în substanța dramatică a evocării, chiar și acolo unde prezența scenică a domnitorului lipsea. Mai mult chiar — de fapt aici izbînda regizorului este de netăgăduit — Cuza a apărut în viziunea Naționalului un vrednic reprezentant al unioniștilor și al maselor de țărani în preajma și în fruntea cărora se afla, aplecîndu-și cu dragoste urechea la păsul lui Moș Ion Roată sau la sugestiile primului său sfetnic, Mihail Kogălniceanu. Cuza a apărut ca un adevărat patriot, o figură progresistă care n-a știut ce este compromisul social și politic, care se dovedește neiertător cu trădătorii de țară, ce sub masca bunăvoinței și a dragostei de popor înfiripau încă de pe atunci reacționara „monstruoasă coaliție", a cărei primă acțiune a fost rușinoasa „convingere" a domnitorului de a abdica. Evenimentul istoric și frămîntarea socială a epocii au fost astfel în spectacol — mai ales în primele două acte — amplificate, iar ecourile înălțătoare și progresiste ale „voinței țării", ale poporului, ne-au fost transmise cu însuflețire.

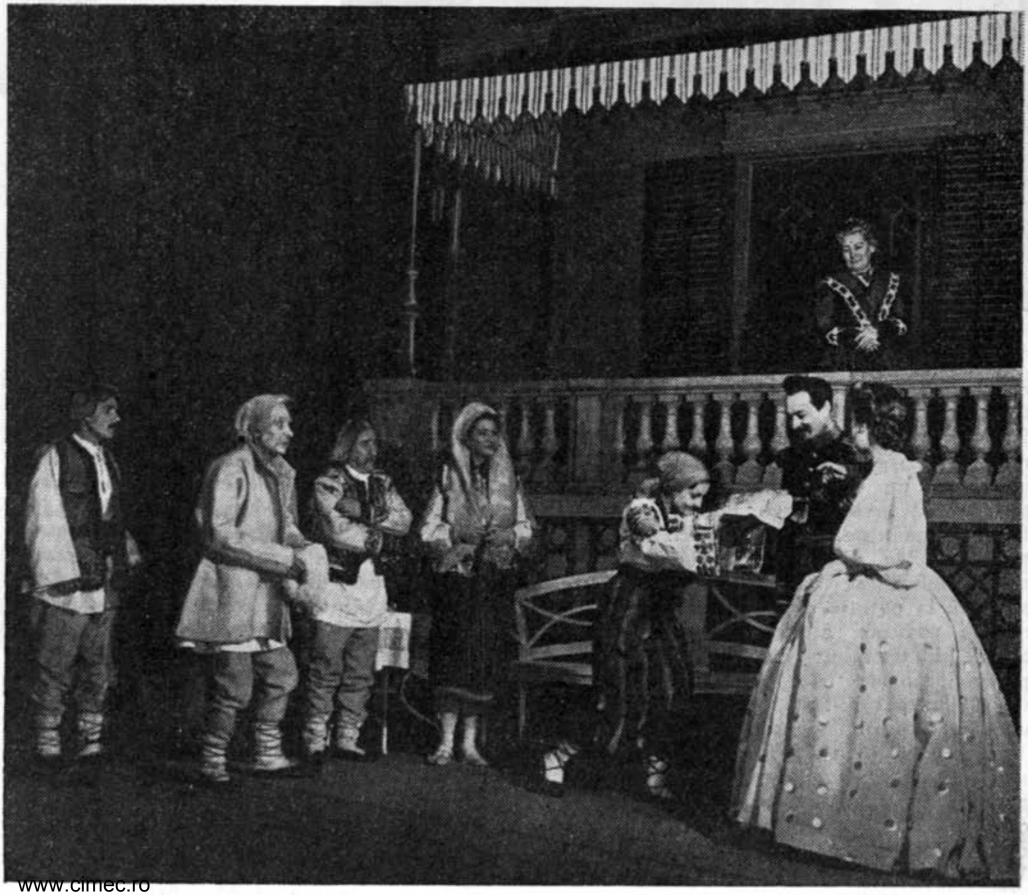
Cum era și firesc, susținerea rezonanțelor artistice ale acestor accente evidențiate de regizor a revenit interpreților celor trei roluri de greutate : Cuza, Kogălniceanu și Moș Ion Roată. Evocarea axată în special în jurul figurii lui Cuza a pretins interpretului un efort deosebit. Trebuie să mărturisim că de multă vreme doream să-l vedem pe Constantin Bărbulescu într-un rol care să-i solicite toate resorturile și valențele darurilor sale. Și Constantin Bărbulescu, spre lauda sa, a realizat, fără să-i observăm efortul, ci dimpotrivă — cu

★

Marietta Deculescu (Elena) și C. Bărbulescu (Al. Ioan Cuza)

efective virtuți artistice — un portret artistic excepțional. Cu fiecare scenă, cu fiecare tablou, interpretul a adăugat o nouă trăsătură de penel portretului, demonstrînd că un erou istoric poate fi redat scenic fără gesturi largi, fără voce ostentativ impunătoare. Drumul parcurs de interpret de la pîrcălabul inteligent și oarecum înfumurat, conștient de frumusețea sa, pînă la postura de domn și apoi la dureroasa abdicare, a fost marcat cu discreție și dezvăluit cu dezinvoltură. În primele tablouri ale piesei — Constantin Bărbulescu a fost un curtezan frumos, un june arogant, visător, dar și un ofițer sagace, al cărui patriotism înflăcărat l-am simțit mai ales în scena prezentării demisiei sale caimacamului Moldovei, scenă în care demnitatea caracterului său integru a devenit opacă la ticăloșenia trădătorului Vogoride, căruia Niki Atanasiu s-a străduit — uneori prea fățiș — să-i afișeze lipsa de scrupule și caracterul josnic de unealtă a puterilor străine. Între acest moment-cheie al ulterioarei evoluții dramatice și tabloul imediat următor, există cronologic o distanță de șapte ani. În spectacol, acest „primejdios salt" (cum îl numește regizorul) nu se mai simte. Constantin Bărbulescu ne reapare de astă dată ca vodă, în palatul de pe podul Mogoșoaiei; trecerea la maturitate a omului care a săvîrșit atîtea izbînzi social-politice și administrative este evidentă dar nu forțată. Cu maximă sobrietate, actorul joacă „incognitoul" lui Cuza în anticamera palatului, acumulînd cu inteligență impresii și ascultînd pasul țăranului. În cabinet, Vodă Cuza este însă important, actorul reliefînd — fără poză — autoritatea monarhului care și-a văzut împlinite visurile generoase și care pășește acum spre realizarea altora, întru marea sa dragoste de patrie. De aceea gîndurile sale nu rămîn mult ascunse; revolta interioară nu mai poate fi mascată; cu o singură frază, cu un singur gest simplu şi hotărît, Cuza-Bărbulescu alungă boierii slugarnici din palat. Cu acelaşi gest simplu şi hotărît, în urma bilanţului descoperirilor sale şi a discuţiei cu Moş Ion Roată, discuţie care a căpătat în spectacol semnificaţia unui adevărat „sfat al ţării", Cuza semnează legea revoluţionară de la 1864, pe care i-o înmînează Mihail Kogălniceanu, dar ipostaza de domn nu înseamnă pentru Bărbulescu înbrăcarea unei haine rigide, strict oficiale. Actorul nu trădează pe omul Cuza, nici chiar în importanta lui funcţie politică. Şi atunci cînd Didiţa Retzeanu sau Maria Obrenovici vin să-şi ofere graţiile feminine, la care Cuza era atît de permeabil, C. Bărbulescu ne aminteşte, prin atitudinea relaxată de moment, curtezanul din tinereţe care astăzi ştie să întrevadă cu aceeaşi degajare a atitudinii prin voaleta sexului frumos viclenia insinuantă ce ţinteşte surparea şi înjosirea treptei politice pe care se află. De aceea, Cuza Vodă fără a-şi reteza aripile slăbiciunilor sale trece pe primul plan problemele de stat, refuzînd cu rafinată curtoazie ceea ce „altădată" n-ar fi refuzat, rămînînd acelaşi domn dîrz, plin de prospeţime şi entuziasm, azi mai conştient ca oricînd de însemnătatea şi raportul just între el ca domn şi evenimente, între obligaţiile sale oficiale şi ispitele „omeneşti". Acest echilibru constant l-a urmărit cu continuă înţelegere C. Bărbulescu şi l-a exprimat cu sinceritate, cu convingere, evitînd grandiloovenţa şi superficialitatea. Fără să renunţe la simplitatea mijloacelor interpretative, actorul a înţeles marea popularitate a domnitorului Cuza; în scena întîlnirii sale cu ţăranii de la Ruginoasa, el a ştiut să fie familiar, intim, copilăros sau

Scenă din actul III



chefliu. Dar mai ales, actorul a știut să gradeze trecerea de la fericirea împlinită la renunțarea completă din final; de aceea momentul dramatic al abdicării forțate a domnitorului, pe care C. Bărbulescu l-a pregătit mult înainte, încă de la unda de amărăciune cu care își suspectează oamenii de „încredere" în seara loviturii de stat, nu a sunat ca o înfrîngere deprimantă, ci ca rezultatul unei lupte inegale; abdicarea a fost jucată cu profund zbucium interior și cu luciditate. Tratînd cu demnitate și ironie pe cei ce i-au înecat aspirațiile, actorul ne-a lăsat clară imaginea unui erou care nu va dezarma ușor, a unui erou care, astăzi, nu a realizat însă tot ceea ce visase și ceea ce iubise. Bineînțeles, calitățile fizice și prestanța scenică i-au prilejuit actorului posibilitatea să valorifice scenic, din plin toate aceste cerințe.

Posibilitatea redusă de evoluție scenică nu l-a împiedicat pe Marcel Anghelescu să dezvolte și să aprofundeze linia compoziției sale; interpretîndu-l cu autenticitate pe primul ministru, Mihail Kogălniceanu, el nu a rămas — ca autorul — doar la reliefarea funcției lui, ci a evidențiat fermitatea sentimentelor naționale care au animat istorica figură a omului de stat unionist.

Moș Ion Roată a găsit în Costache Antoniu interpretul ideal. Doar în cîteva scurte apariții, actorul a reușit să dea rolului greutatea dramatică și istorică necesară, realizînd două momente covîrșitoare, prin care eroul a depășit semnificația individuală a personajului din piesă, devenind astfel purtătorul de cuvînt al întregii țărănimi moldovene. Cu mare simplitate și economie a mijloacelor de expresie artistică în scena înfruntării boierului Balș, Costache Antoniu a relevat în cîteva accente de mare profunzime, amărăciunea și impilarea țăranilor, demnitatea și uriașa sete de dreptate a acestora; iar în întîlnirea cu Vodă, sfătoșenia și suculența umorului moldovean, atît de „familiare" interpretului, ne-au amintit farmecul, liniștea și vioiciunea povestirilor lui Creangă.

Cu multă gingășie și delicatețe a modelat Marietta Deculescu psihologia maternă a Elenei Cuza, a cărei dureroasă resemnare — care atinge uneori intonații tragice (vezi momentul cînd Cuza îi cere înfierea feciorului său) — a fost învăluită de fiorul și căldura înțelegerii omenești, filtrată prin nețărmurita dragoste de patrie a Elenei.

Compoziția taberei antiunioniste este în piesă superioară unioniștilor atît numeric, cît și ca diversitate caracterologică. Din această cauză, considerăm inspirată ideea regizorului de a orienta „idealurile" antiunioniștilor — pentru o mai precisă consistență a conflictului dramatic — într-o singură direcție. Astfel, întreaga tabără, cu toată diversitatea particularităților individuale și sociale, a scos în lumină ridicolul și absurditatea cu care a complotat și s-a opus legilor istorice. Și dacă unii interpreți au preferat să fie numai niște boieri odioși și meschini, așa cum a procedat Nicu Dimitriu (în Alecu Balș), sau numai niște unelte retrograde cum au găsit cu cale Ion Henter (în Vlădescu) și I. Anastasiad (în Arghiropol), Nicolae Brancomir și Grigore Bălănescu au încercat să ne sugereze prin parvenitismul colonelului Haralambie și al boierului Toderașcu, interesul pactizării și participării lor la „monstruoasa coaliție".

Celorlalți interpreți, textul dramatic nu le-a oferit decît ceea ce a intenționat și autorul: o galerie colorată a unor portrete de album, pe care Marietta Sadova (Postelniceasa Rosetti), Dina Cocea (Maria Obrenovici) și Cella Dima (Didița Retzeanu) le-au creionat cu umor.

Acolo unde spectacolul și interpreții nu au mai reușit să țină pasul viziunii regizorale pline de nerv (precum în primele două acte) a fost în realizarea ritmului și atmosferei ultimelor două acte; aici tonalitatea „de cameră" în care a fost scrisă evocarea, s-a resimțit.

La această tonalitate a contribuit în mare măsură și partea plastică a spectacolului. Costumele au fost elegante și colorate, iar decorul — mai puțin cabinetul lui Cuza (actul III) — a fost adecvat climatului piesei.

Datorită stilului unitar regizoral și omogenității interpreților, spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale" ne-a amintit de frumoasa tradiție a primei noastre scene, tradiție cu care a servit totdeauna repertoriul istoric.

Pe scena Naționalului, *Cuza Vodă* a fost o însuflețită și patriotică filă a istoriei patriei, pe care valorosul ansamblu artistic al primei noastre scene a descifrat-o cu simplitate artistică, acuratețe stilistică și cu elocventă pasiune.

Emil Riman

DOUĂ MODURI DE A SLUJI UN AUTOR

Teatrul Naţional din Iaşi : ***Casa Bernardei Alba*** **; Teatrul de Stat din Bacău :** ***Minunata pantofăreasă*** **de Federico Garcia Lorca**

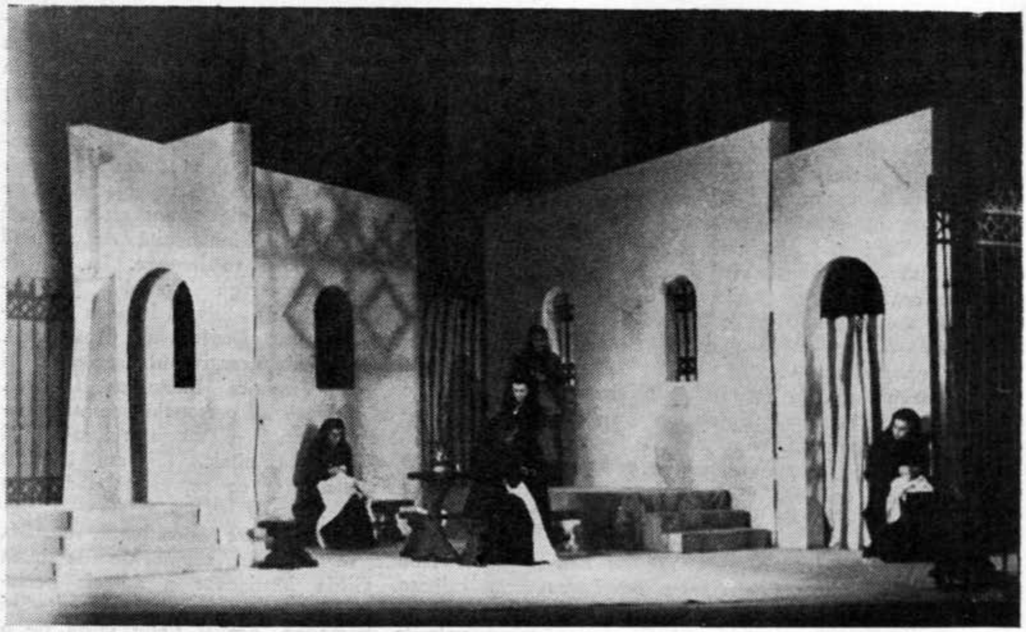
Conştient de pericolul unor infiltraţii formaliste (suprarealism, ermetism), care-i împovărau şi adumbreau opera lirică şi dramatică, Federico Garcia Lorca a tins mereu spre o limpezire a expresiei artistice, dorind-o tot mai esenţială, mai directă şi accesibilă. A fost, pentru el, o trudă anevoioasă, dar pînă la urmă încununată de succes. Această încununare e tragedia *Casa Bernardei Alba*. Încă în timp ce lucra la ea, Lorca îşi anunţa aproape triumfător prietenii că a găsit calea bună : „Nimic literatură, teatru curat !". Calea a fost într-adevăr bună, în concepţia lui Lorca, deoarece, departe de a imbia la „purism", cuvîntul acesta de ordine urmărea să excludă cu totul artificiile, clişeele, formulele literatorilor formalişti, pledînd pentru un dramatism organic, pentru un dialog funcţional şi dens, firesc, tipizant, care să reflecte credincios esenţa caracterelor şi a societăţii observate.

Unii critici burghezi au lansat în chip tendenţios opinia că ultima piesă de teatru a lui Lorca (datată : *vineri, 29 iunie 1936)* este expresia unei „sălbatice fatalităţi", comparabilă cu aceea a tragediilor antice. Folosind replica unui personaj, Martirio : „Eu văd că totul e o groaznică repetare", — aceiaşi critici au derivat tragismul piesei din neputinţa omului de a se opune unei orînduiri sociale, chipurile definitivă, de neclintit. Nimic mai fals, mai mistificator ! *Casa Bernardei Alba* este, dimpotrivă, un fulgurant imbold spre eliberare. Iar pe de altă parte, o denunţare violentă a consecinţelor extreme la care catolicismul şi feudalitatea au adus Spania, în particular satul andaluz şi nucleul lui familial.

În *Casa Bernardei Alba* se ciocnesc două tendinţe fundamentale : una, centripetă, care reprezintă efortul disperat de a menţine cu rigiditate o poziţie de clasă (socială, economică, morală), „veşnicia" unei orînduiri ce se vrea încremenită în tipare definitive ; alta, centrifugă, prin care se deliniază răzvrătirea, gestul de rupere a lanţurilor străvechi, de eliberare şi innoire. Fără nici o aluzie specială a autorului, ghicim în *Casa Bernardei Alba* însuşi chipul tragic al Spaniei. Ca şi familia Bernardei, Spania, poporul ei sînt închişi într-un perimetru îngust, sufocant, în care „nu vor pătrunde adierile uliţei. Să ne închipuim că am zidit cu cărămizi uşile şi ferestrele" (Bernarda). E un „infern", cum spune alt personaj, Angustias ; e un loc al demenţei : „Nu vorbiţi de nebuni. Acesta e singurul loc unde nu trebuie rostit acest cuvînt" (Martirio) ; iar Adela, cea de a cincea fiică a Bernardei : „Ajunge cu urletele acestea de temniceri !". Este Spania retrogradă, este poporul ei ţinut în întuneric şi neştiinţă, sub pintenul prejudecăţii şi al resemnării.

Am insistat asupra acestui paralelism între tragedia lui Lorca şi starea patriei sale, mai ales pentru că semnificaţia, mesajul *Casei Bernardei Alba* nu poate fi înţeles decît printr-o strictă raportare la condiţiile sociale şi morale ale poporului spaniol înfeudat.

Bernarda, personaj principal în construcţia piesei, dar numai un pol al conflictului ei, e figura prototipică a burgheziei rurale. „Tirană cu cel ce-i stă în preajmă", cum spune despre ea Poncia, jupîneasa, „e în stare să se aşeze cu toată greutatea pe inima omului şi să-l vadă un an întreg cum moare, fără să-şi piardă surîsul ei de gheaţă, pe care şi l-a întipărit pe faţa ei blestemată", Bernarda devine — după moartea soţului ei — capul despotic al familiei, alcătuită din cinci fete de măritat, dintre care Angustias, cea dintîi, are treizeci şi nouă de ani, iar mezina, Adela, douăzeci. Orgoliul de clasă o face pe Bernarda să nu-şi mărite fiicele : „O sută de leghe de jur împrejur nu-i nimeni să le poată lua. Bărbaţii din partea locului nu sînt de rangul lor. Ori vrei să le dau după un pălmaş ?" Iar cînd i se sugerează un mire pentru Martirio, a treia născută : „Sîngele meu, cît trăiesc, nu se va amesteca niciodată cu acela al familiei Humanas. Tată-său lucra cu ziua". Pentru Bernarda, arta de a conduce o familie, departe de a fi făcută din dragoste maternă şi înţelegere, stă în teroarea ce trebuie cu tot dinadinsul inculcată fetelor : „Iată ce-nseamnă să nu vă ţiu mai din scurt. Ar trebui să mă visaţi şi noaptea !" Dacă faţă de propriile ei fiice, Bernarda e teribilă, faţă de oamenii din sat arată un dispreţ total : „Să treacă mulţi ani pînă veţi mai călca pragul casei mele !" (aceste cuvinte fiind spuse femeilor care au venit la pomana soţului Bernardei). Filozofia personajului e pe cît de rudimentară, pe atît de retrogradă : „Pentru femei acul şi aţa ; catîrul şi biciuşca pentru bărbaţi". În acelaşi timp, dispreţul de oameni e însoţit şi de neîncredere, de teamă faţă de ei : „...sat cu fîntîni, unde bei apa mereu cu spaima că-i otrăvită". Spaţiul nu ne îngăduie să prelungim caracterizarea



Scenă din „Casa Bernardei Alba" de Federico Garcia Lorca — Teatrul Naţional din Iaşi

Bernardei, făcută cu desăvirşire de poet, pe toată întinderea piesei ; subliniem însă că Lorca a individualizat-o în modul cel mai pregnant, definindu-i profilul moral de clasă.

Între Bernarda şi celălalt factor extrem al conflictului, Adela, sînt Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio, cocoşata, şi slujnicele. Cu nuanţe de diferită intensitate, toate alcătuiesc un trist grup al resemnării, al renunţării la viaţă, al acceptării — chiar dacă uneori străfulgerată de răzvrătiri — a condiţiilor date. E o lume de infinită tristeţe şi obidă. Martirio respinge lumina strălucitoare a verii, aceasta nu se potriveşte sufletului ei închircit : „De abia aştept să vină noiembrie, zilele ploioase, bruma, tot ce să nu fie această vară care nu se mai sfîrşeşte". La rîndul lor, servitoarele îşi mărturisesc una alteia sărăcia şi durerile. „*Poncia :* Noi avem mîinile noastre şi o groapă în ţărna virtuţii. *Slujnica :* Singura ţărnă pe care au lăsat-o celui care nu are nimic, ca noi".

Fiicele Bernardei Alba scrîşnesc din dinţi, dar tac sau vorbesc cînd ştiu că nu sînt auzite. Numai la Adela, împotrivirea ia forma atitudinii şi a gestului concret. Rupînd cleştele, pe care-l ţine strîns Bernarda, mezina se aruncă în braţele bărbatului iubit şi se eliberează. Cu Adela, viaţa reintră în drepturile şi condiţiile ei fireşti. E adevărat că această eliberare o va costa moartea, dar jertfa nu face decît să întărească sublimul faptei ce descătuşează. „Ferice de ea — murmură în final Martirio — că a fost a lui !", a lui Pepe Romano, bărbatul viguros, jinduit de toate surorile, dar în acelaşi timp, ferice de Adela că a izbutit, fie chiar prin moarte, să iasă din temniţa Bernardei. Fiindcă Adela a avut forţa de-a alege, de a-şi hotărî singură destinul, înfrîngînd orice prejudecată, orice normă absurdă ridicată împotriva vieţii : „Ei bine nu ! Trupul meu va fi al aceluia pe care-l vreau eu !"

Tot în Adela, reintîlnim un motiv drag poetului, care în întreaga lui operă împarte oamenii în cei care se uită şi în cei care nu se uită la stele. Adela vorbeşte, seara, cu Amelia, care spune : „Cînd pe cer sînt fulgere sau stele căzătoare, închid ochii să nu le văd", şi iată riposta Adelei, cuprinzînd întreaga semnificaţie a personajului şi poate chiar a piesei : *„Eu nu. Mie-mi place să văd cum goneşte, plin de flăcări, ceea ce a stat încremenit ani şi ani de zile"*. Două atitudini, două temperamente, în ultimă analiză, două viziuni ale vieţii : una statică, rigidă, conservatoare, cealaltă plină de avînt, de mişcare, de optimism. Ce altceva putea poetul să dorească Spaniei decît să vadă în iureş de foc cum se aprinde şi se clinteşte din loc tot ceea ce a ţinut poporul spaniol în veacuri de obidă şi tenebre.

E limpede, credem, că nici nu poate fi vorba de o interpretare fatalistă şi în nici un fel mistică a *Casei Bernardei Alba*. Aici se ciocnesc voinţi umane, se înfruntă setea de libertate a sufletelor nobile şi generoase, cu zăbranicul de fier cu care s-au împrejmuit apele stătute ale unei orînduiri sociale nedrepte. Tragismul finalului rezultă tocmai din această confruntare, din care atitudinea şi fapta cea nouă ies biruitoare, chiar dacă la preţul sacrificiului suprem. Ieri ca şi astăzi, din spatele gratiilor *Casei Bernardei Alba,* poporul spaniol îşi cîştigă dreptul la libertate: tragedia lui Lorca îi simbolizează durerea, dar şi germenele posibilei, inevitabilei descătuşări.

Am putea, din comoditate şi din economie de spaţiu, să epuizăm într-o singură frază tot ce am avea de spus privitor la spectacolul Teatrului Naţional din Iaşi. Fraza e următoarea: *dat fiind că, în mod absolut deliberat, teatrul a încredinţat piesa lui Lorca unei distribuţii alcătuite din actriţele care „stau şi nu joacă de mult", efortul de a monta* Casa Bernardei Alba *s-a încheiat cu un rezultat cu totul deficitar, demonstrînd în bună măsură, lipsă de exigenţă artistică, dacă nu lipsă de răspundere faţă de public, care a rămas cu o imagine falsă despre dramaturgia lui Lorca.*

Să ne explicăm.

Spectacolul e lipsit de coloană vertebrală, n-are tensiune, nu e străbătut de fiorul trăirii artistice (cu excepţia interpretării date de Gilda Marinescu personajului Martirio). Regia, ca element de ghidare şi coordonare, a fost absentă, cu excepţia a două momente: unul în actul II, cînd se ghiceşte o anumită „coregrafie" în aranjarea scenică a fiicelor Bernardei, înspăimîntate de vehemenţa acesteia; al doilea, în final, cînd printr-o „metaforă", trupul neînsufleţit al Adelei rămîne dincoace de grilajul de care se agaţă disperat restul familiei. Acesta din urmă a fost, într-adevăr, un moment izbutit, care a lăsat să se întrevadă o gîndire regizorală. Dar cu totul şi cu totul tardiv: spectacolul se terminase! În rest, spectacolul a trădat pînă şi cele mai neînsemnate pretenţii ale autorului, de la episodul Cerşetoarei pînă la Corul secerătorilor (acest admirabil contrast propus de autor faţă de atmosfera de mormînt şi închisoare a casei stăpînite de Bernarda); de la apariţiile Mariei Josefa pînă la finalul piesei, văduvit de timbru tragic. Personajele au fost şterse, nu şi-au înţeles replicile şi nici relaţiile dintre ele, totul a fost spus şi mişcat la suprafaţă, fără convingere intimă şi fără forţă. Eugenia Protopopescu (Bernarda) n-a izbutit să realizeze decît o atitudine marţială, dar de o marţialitate care nu impresiona pe nimeni şi cu atît mai puţin pe fiicele Bernardei sau pe slujnice. Întreg conţinutul de clasă şi de temperament al comportamentului moral al Bernardei a rămas undeva, în afara scenei. La fel, Elena Foca (Maria Josefa), care n-a priceput nimic din semnificaţia acestei mame a Bernardei, înnebunită de regimul de penitenciar ce i se impune. La fel de palide şi inexpresive: Cornelia Juraşoc-Gheorghiu (Aurelia), Silvia Ionaşcu (Servitoarea), Marioara Davidoglu (Prudencia). Punctul cel mai negativ al spectacolului rămîne însă Virginica Bălănescu (Adela). Acriţa a minimalizat personajul de aşa manieră, încît datorită ei spectatorul n-a mai izbutit să-nţeleagă nimic. (Şi am încercat mai sus să arătăm ce reprezintă Adela în tragedia lui Lorca!)

Singura interpretare pozitivă, repetăm, a izbutit să ofere o compoziţie de bună calitate. Gilda Marinescu a adîncit personajul încredinţat, descoperindu-i şi redîndu-i valorile dramatice. Am fi putut vorbi de o adevărată creaţie, dacă regia — din păcate, absentă — ar fi ferit-o de unele excese inutile (în emisia vocală, mai ales).

De bine de rău, s-au mai „salvat" — fie datorită înfăţişării fizice, fie experienţei scenice — Florica Damian (Poncia), Lidia Persofschi (Magdalena) şi Aurora Ardeleanu (Angustias). Degeaba, însă: fără Bernarda şi fără Adela, personaje centrale; fără o regie activă, spectacolul atîrnă de un singur fir de aţă subţire, ce se rupe în fiecare seară în faţa publicului lăsat în nedumerire.

Scenografia pe turnantă a lui N. Lebas e gîndită cu expresivitate în toate ipostazele celor trei acte, preţios fiind şi elementul de grilaj-gratie, care înconjoară „cuibul de piatră" sau „citadela" Bernardei. O unică observaţie: faptul că decorul e „deschis", şi ca atare prea aerat, nu permite constituirea atmosferei incandescente cerută de text. În rest, turnanta a funcţionat destul de bine, iar luminaţia a fost promptă şi adecvată diferitelor porţiuni de decor.

Severitatea cu care am apreciat acest spectacol poate apărea excesivă. Totuşi nu este, întrucît a fost impusă de prestigiul cîştigat de mult şi pe bună dreptate de Teatrul Naţional din Iaşi: şi în critica dramatică trebuie dat Cezarului ce i se cuvine...

Lorca s-a bucurat de un tratament simţitor diferit la Teatrul de Stat din Bacău, e adevărat cu o lucrare mai puţin pretenţioasă, *Minunata pantofăreasă.* Ar ajunge să menţionăm că pentru montarea ei, teatrul a făcut apel la doi colaboratori dinafară, mai inițiați, ca regizorul Vlad Mugur și scenograful Toni Gheorghiu.

Însăși prezența acestor două nume pe afiș — pe lîngă angajarea celor mai bune elemente actoricești ale teatrului — avea darul să ne stîrnească interesul și curiozitatea. Pe deasupra și impulsul de a compara realizarea băcăoanilor cu aceea a teatrului bucureștean, deși... *comparatio non est ratio,* comparația nu e argumentație. E drept, spectacolul de la Bacău n-a adus nimic nou, în ansamblu, față de cel de la București. Totuși, e în mod neîndoielnic un spectacol de ținută artistică și de prestigiu al colectivului moldovean, ceea ce e destul de mult.

Ca să ne deslușim așteptările, speram că Vlad Mugur va intui mai deplin caracterul popular al comediei lui Lorca, că vom asista la descrierea unei ambianțe mai autentice, cu tipuri și caractere mai puternic întipărite pe fondul incandescent al piesei. Lucrurile acestea nu le-am dobîndit urmărind spectacolul. În schimb, am asistat la o montare de bun gust, asigurat și de scenografia și costumele lui Toni Gheorghiu (luminoase, clare, vioi colorate). Păcat că unii din oamenii noștri de teatru nu reușesc să treacă hotărît pragul gestului și mișcării elegante, al rostirii corecte, pentru a ajunge la izvorul original de apă proaspătă al inspirației populare, îndeosebi cînd e vorba de Lorca.

Așadar, spectacolul a avut ritm, culoare și cursivitate, din el desprinzîndu-se cu oarecare vigoare cîteva figuri de interpreți. Firește, în primul rînd Kitty Stroescu (Pantofăreasa). Actrița a dovedit forță, s-a mișcat cu ușurință și aplomb, a avut cîteva clipe fericite în scenele cu Copilul și alte cîteva cînd înfruntă dojana tîrgului. Interpretarea ei n-a fost, totuși, deplină tocmai fiindcă nu s-a inspirat nemijlocit din resursele populare ale piesei. Față de interpreta bucureșteană, Kitty Stroescu a avut însă un plus de forță, de altfel foarte necesar rolului.

La Costel Constantinescu, care avea toate datele personajului (Pantofarul), am observat o inexplicabilă pasivitate, un soi de plictiseală. Fundamental, rolul a fost servit, dar fără culoare, fără nuanțe, fără bucuria actoricească de a juca. Din restul personajelor, inclusiv Primarul (conceput exterior de Paul Lavric) și Flăcăii, s-au detașat Vecina în negru (Liliana Russu, într-o compoziție foarte expresivă), Autorul din prolog (Ion Buleandră) și cu precădere — sîntem datori să subliniem — Copilul (Anca Bogdan).

La Bacău, Lorca a fost slujit cu tragere de inimă și cu demnitate artistică și, chiar dacă nu i s-a deslușit pînă în esență opera, nu a fost nici pe departe tratat și trădat ca la Iași.

Fl. P.

ȘARJĂ ȘI SUPLEȚE SATIRICĂ

Teatrele de Stat din Baia Mare și Arad: ***Partea leului*** **de Costin Teodoru**

O dovadă a popularității de care se bucură genul comic în rîndul spectatorilor o constituie și faptul că un număr mare de teatre au înscris în repertoriile lor spirituala satiră a lui Costin Teodoru *Partea leului*. Vom analiza aici spectacolele de la Baia Mare și Arad.

Nu știm dacă vom fi în asentimentul autorului spunînd că spectacolul băimărenilor a fost mai fidel, mai corespunzător, mai aproape de spiritul textului decît spectacolul arădenilor, care abundă în prețiozități și extravaganțe stilistice. Nu știm, de asemenea, cum va fi reacționat publicul din Arad pentru că noi am văzut spectacolul la București cu ocazia unui turneu și nu ne-am dat adeziunea cu același entuziasm cu care la Baia Mare am aplaudat laolaltă cu spectatorii. Evident, se resimt aici două modalități regizorale și două concepții distincte, ba chiar opuse, aparținînd viziunilor personale ale lui Petre Meglei (Baia Mare) și Ion Deloreanu (Arad). Prima a urmărit simplitatea și verva acțiunii, a accentuat ritmul și specificul grotesc al personajelor, obținînd exact ceea ce trebuia : un pamflet spiritual și plin de nerv la adresa celor ce se îndeletnicesc cu frauda. Bartolomeu Moțoc în interpretarea lui Costin Iliescu a devenit un fante ambițios, întreprinzător și farfara, amintind întrucîtva de spontaneitatea lui Ostap Bender (eroul romanelor lui Ilf și Petrov). Substitutul său, Pompilian, interpretat de Ștefan Iordănescu, a schițat o caricatură inspirată prin exagerarea acelor trăsături ale personajului care îl descoperă în esența sa ridicolă (parvenitismul, lașitatea). Replicile se succed cu vioiciune, ca

Scenă din actul I — Teatrul de Stat din Arad

într-o veritabilă bastonadă, antrenînd publicul și stîrnindu-i voie bună.

Petre Meglei și-a călăuzit interpreții pe firul suculent al satirei, obținînd o reușită ridiculizare a unor moravuri incompatibile cu spiritul societății noastre. În actul trei, Balaban pretinde lui Moțoc trei părți din cîștig. Moțoc protestează foarte indignat și e gata să rupă orice legătură cu complicele neprevăzut. Atunci Balaban lasă să cadă ca din întîmplare creionul cu care gesticula, obligîndu-l cu o șiretenie disimulată să i-l ridice ca un veritabil valet. Moțoc ezită, articulează cîteva sunete ca un fel de ripostă, ocolește de cîteva ori creionul spre a-și mai păstra o clipă demnitatea, dar sub privirile insinuante ale partenerului, neavînd încotro, se apleacă și i-l oferă.

Ion Deloreanu a străbătut un drum mai întortochiat, căutînd o exprimare rafinată a unei partituri care revendică firescul și spontaneitatea, abătîndu-se astfel de la suplețea satirică spre șarjă. O primă nedumerire provoacă decorul care redă numai conturul pereților, lăsînd spațiului vizual o enormă pînză neagră ce acoperă fundalul și părțile laterale. Un grafic și un inventar atîrnate de sfoară amintesc existența unor pereți invizibili. Poate că această „stilizare" să fie un experiment interesant pentru scenograf, mai ales din punct de vedere al economiei materialelor de decor și al necesităților de turneu, dar în cazul de față devine nejustificată și chiar potrivnică spiritului textului.

Interpreții personajelor care se cereau ridiculizate, Romeo Lăzărescu (Moțoc) și Nicu Antoniu (Pompilian) au patinat la suprafața rolurilor, într-o manieră revuistică perimată, uzînd de mijloace comice facile, gratuite. Moțoc a devenit un cavaler tomnatic, a cărui prestanță se reduce la o ieftină fanfaronadă, în timp ce Pompilian s-a rezumat la expresia de ghiduș. Dar ceea ce ni se pare și mai ciudat e caracterul trenant al acțiunii, monotonia desfășurării dramatice care după cîte știm este improprie oricărei comedii (și mai ales farse).

Dacă elaborarea expresiei satirice a cunoscut deosebiri structurale, umorul personajelor pozitive a lipsit deopotrivă celor două spectacole. Deși însuși textul suferă de oarecare paliditate la acest capitol, există un argument care pledează pentru înviorarea scenică a acestor personaje: muncitorii șantierului își dau seama din cîteva scurte confruntări că Moțoc este un pungaș și îi pregătesc farsa cu Balaban, cunoscînd existența lui fictivă pe statele de salarii. Atît la Arad, cît şi la Baia Mare (şi cu acest prilej reamintim şi Oraşul Stalin), chipurile eroilor pozitivi au apărut crispate, inexpresive, evoluînd cu mult sub nivelul personajelor satirizate. Ni se pare o minimalizare a sensurilor piesei.

Ne-am bucura să aflăm că celelalte premiere şi-au cîştigat totala adeziune a publicului. Dar ne-am bucura şi mai mult dacă debutantul, după călătoriile de rigoare pe la cele cîteva colective care i-au confirmat calitatea de dramaturg, nu se va dedica amintirilor (multe şi plăcute, desigur) ci îşi va ascuţi pana satirică cu perseverenţă şi exigenţă de consacrat.

C. Paraschivescu

DOUĂ COMEDII SHAKESPEAREENE

Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureş : ***Femeia îndărătnică :***
Teatrul Muncitoresc C.F.R. : ***Nevestele vesele din Windsor***

Referindu-se, într-o scrisoare către Marx, la unul dintre denigratorii lui Shakespeare, Engels scria : „Actul I din *Nevestele vesele din Windsor* cuprinde mai multă realitate decît cuprinde întreaga literatură germană". Această piesă şi *Femeia îndărătnică,* ambele bogate în implicaţii sociale şi de o savoare comică neobişnuită, au fost însufleţite scenic recent de două dintre teatrele noastre. Atît colectivul Teatrului Muncitoresc C. F. R., care e la prima abordare a unei comedii shakespeareene, cît şi acela al Teatrului Secuiesc din Tg. Mureş s-au apropiat într-o manieră comună de textul dramatic.

Femeia îndărătnică, scrisă în 1593, şi *Nevestele vesele din Windsor,* în 1597, sînt două faţete ale aceleiaşi tendinţe, deşi una se petrece pe pămîntul însorit al Italiei, iar alta în ceţoasa Anglie : oglindirea realităţii epocii elizabethane prin mijlocirea limbajului farsei şi al comediei, de pe poziţiile unui spirit al Renaşterii ce priveşte cu indulgenţă contradicţiile iscate din ciocnirea mentalităţilor a două clase sociale diferite. Unii dintre comentatorii mai apropiaţi de timpurile noastre descifrează în *Imblînzirea scorpiei* (titlul original al *Femeii îndărătnice*) o temeinică pledoarie pentru emanciparea femeii. Intr-adevăr, Catarina, prin întreaga sa atitudine, prin variata gamă a reacţiilor ei faţă de constrîngerile la care o supun cei din jur, poartă ceva dintr-un mesaj de eliberare, pe care aveau să-l rostească mai pline de vigoare, unele eroine ale dramaturgiei moderne.

Nevestele vesele reprezintă o treaptă superioară a comediilor shakespeareene, graţie — aşa cum remarca Engels — faptului că cuprinde multă viaţă, multe referiri la timpurile în care a fost scrisă. Piesa ne zugrăveşte un tablou viu de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, accentuînd îndeosebi asupra mentalităţii clasei care se afirma atunci în Anglia, burghezia. Viaţa acestei clase sociale, în grandoarea şi meschinăria ei, în toată ardoarea de a-şi putea rosti liber voinţa, e descrisă cu un rar spirit de observaţie. Aici, mai mult decît în alte comedii, mai mult decît în *Femeia îndărătnică* sau în *Mult zgomot pentru nimic,* ori *Visul unei nopţi de vară* şi *Furtuna,* întîlnim numeroase raze de lumină asupra multor aspecte ale vieţii Angliei contemporane lui Shakespeare. Succesiunea de perspective pe care le deschide piesa asupra traiului diverselor clase sociale — în *Nevestele vesele* se încrucişează într-un aprig duel burghezia măruntă, o burghezie care a dobîndit ranguri nobiliare, aristocraţia şi cavalerismul feudal — transformă opera dramatică într-o cronică vie, de o neasemuită plasticitate.

Shakespeare nu-şi drămuieşte simpatia şi dreptatea pe talere de farmacie, ci se arată un înflăcărat susţinător al bunului simţ, al onestităţii, al victoriei elementelor înaintate. Acesta e şi unul din motivele pentru care comedia *Nevestele vesele* s-a bucurat în Anglia nemuritorului Will, de aprecieri unanime, fiind cea mai des jucată, cea mai gustată de public. Un alt motiv al marii adeziuni a spectatorilor îl constituie prezenţa reprezentantului cavalerismului feudal, Falstaff, satirizat cu o forţă excepţională.

Falstaff reprezenta cu puterea definitorie a tipului literar desăvîrşit, expresia a numeroşi indivizi din aceeaşi familie morală şi spirituală, care vagabondau pe pămînturile Angliei, patronînd potlogării de tot felul. Înrăiţi şi leneviţi de pe urma vieţii duse cîtă vreme au fost înrolaţi sub steagul mercenarilor, investiţi să jefuiască cît mai mult şi pe oricine, deprinzîndu-se astfel să trăiască fără muncă, ei nu pot concepe că a venit timpul cînd trebuie să bați în retragere, să te mulțumești zi de zi cu tot mai puține plăceri. Fanfaronada nerușinată, gustul pentru escrocherii de tot felul, limbuția bolnăvicioasă, traiul de sibarit și dorințele lascive alcătuiesc tot bagajul său sufletesc și moral. Falstaff a ajuns să prețuiască viața cu moneda oamenilor ajunși pe treapta descompunerii, considerînd lucrurile de nimic, drept valorile cele mai strălucitoare, îmbătîndu-se cu elixirul autoamăgirilor, imaginîndu-se încă irezistibil cuceritor. Începutul de senilitate i-a paralizat complet simțul ridicolului, numeroasele farse, a căror victimă e, îi par tot atîtea dovezi de dragoste. La rîndul său, e însetat de dragoste, ar vrea să iubească, e convins chiar că iubește, incapabil să-și dea seama că, de fapt, felul iubirii lui nu depășește sfera meschinăriei. Falstaff trăiește amurgul strălucirii și puterii sale și, cum se întîmplă în asemenea cazuri, *oamenii se despart de el rîzînd*.

Personajele care-l contracarează sînt stăpînite de un spirit acaparator nu mai puțin dezvoltat, poate mai timid. Ele își trădează numeroși germeni care vor rodi mai tîrziu cu două veacuri în expresii specifice burgheziei, care și-a pierdut orice nuanță progresistă. Astfel, Page a încetat să mai măsoare cu etalonul celui dornic să parvină în altă clasă, parcă simțind că viitorul îi aparține. El va refuza mîna fiicei sale unui aristocrat, pentru aceea a unui găgăuță dintr-un cin nobiliar mai mic, dar plin de bani, intrînd în conflict cu soția sa, care privea lucrurile printr-o altă prismă : doamna Page visează să-și căsătorească fata cu un medic ce are relații la curte. Page vede o treaptă mai sigură, spre dobîndirea puterii, în „diavolul galben", decît în prăfuitele blazoane și embleme medievale, dîndu-și seama de rolul primordial pe care-l va juca de acum înainte banul în ascensiunea și în consolidarea situațiilor sociale. Negustorul Ford e obsedat de posibilitatea înșelării lui de către soția sa, fapt caracteristic îndeosebi pentru oameni care au ales neveste cu un trecut dubios. Chinuit de îndoială, e gata să distrugă cu propria-i mînă liniștea căminului, recurge la șiretlicuri care-l pun într-o lumină nefavorabilă, dar nu se poate potoli decît în clipa cînd dobîndește certitudinea nevinovăției nevestei sale. Doamna Page și doamna Ford, spre deosebire de bărbații lor, mai păstrează multă demnitate, faptele lor sînt guvernate de bunul simț și de un umor delicios, știu să folosească cele mai istețe șiretlicuri cînd e vorba să pedepsească încercările ce urmăresc să le știrbească probitatea. Doamna Quickly e (cum remarcă în caietul-program și Petru Comarnescu) un fel de Falstaff feminin care, sub masca onorabilității, ascunde un caracter prefăcut, pretîndu-se la afacerile cele mai murdare. Ea mijlocește, în același timp, căsătoria Annei Page și pentru Fenton și pentru Cajus, nu se sfiește să-l servească și pe Falstaff. Ca și alte personaje shakespeareene, doamna Quickly anunță o figură care va cunoaște o deosebită circulație în literatura secolelor următoare.

Așa cum am spus la începutul cronicii, cele două spectacole au o notă distinctivă, comună. Și anume, în ambele spectacole, autorii principalelor reușite sînt actorii.

La Tg. Mureș, doi membri ai colectivului au izbutit să se situeze între hotarele creației autentice. Ne referim la Tanai Bella și la Lohinszky Loránd. Tanai Bella creează o Catarină încăpățînată, dar nu rea, aprigă în voința ei de a se împotrivi tuturor, dar nu oarbă în această voință. Comportarea sa pare a unei ființe care, neputînd suporta mediocritatea și lincezeala vieții fără orizont a celor din jur, se revoltă împotriva tuturor, înțeapă pe oricine i se așează în cale. Toate acestea le împlinește numai și numai pentru a se rupe din monotonia unei existențe amenințate să se rutinizeze, să încremenească într-o formă a pasivității. De aceea, prima ivire în scenă e a unei fete gata mereu de harță, cu ochii aprinși de dorința ripostei, cu nările fremătînd ca o vietate sălbatică de pădure, urmărită de vînători. Singura punte spre adevăratul ei fond sufletesc o constituie vocea caldă a interpretei, mișcările hotărîte, dar parcă gata să se preschimbe în mîngîieri. Catarina va evolua ulterior pe linia dezvăluirii simple, fără artificii, a adevăratului ei caracter, în așa fel încît „îmblînzirea scorpiei" pare mai degrabă efectul dragostei nemăsurate pe care Petrucchio a iscat-o în inima ei, și nicidecum un rod al înjosirilor la care a supus-o aventurierul. Creația lui Tanai Bella ne pare cu atît mai interesantă, cu cît se deosebește fundamental de ceea ce actrița a realizat în alte roluri. Surprinde la tînăra actriță din Tg. Mureș, *arta* de a se adapta personajelor pe care le interpretează, în așa fel încît acestea dobîndesc o existență clar conturată în scenă, fiecare rol fiind tratat într-un mod autonom și specific. Catarina, „scorpia îmblînzită", vine deci să ocupe un loc nou și interesant în galeria personajelor realizate pînă acum de Tanai Bella, aducînd față de Dukasz Anna (interpreta de la Oradea a acestui rol),

Nelly Nicolau (Doamna Quickly) și Nicolae Sireteanu (Falstaff) în „Nevestele vesele din Windsor"

★

o mai caldă înțelegere a fiicei lui Baptista, iar față de Ninetta Gusty, mai multă prospețime și firesc.

Lohinszky Loránd, în Tranio servitorul care devine stăpîn pentru o vreme, a desfășurat o întinsă gamă comică, compunîndu-și un personaj în care deprinderile de servitor se îmbină cu aerele de mare senior. Alăturarea aproape permanentă a celor două atitudini creează impresia de ridicol, care stîrnește hazul de cea mai bună calitate, iar interpretarea lui surprinde cu atît mai mult, cu cît actorul ne obișnuise cu roluri grave.

Alături de cei doi interpreți de mai sus, menționăm pe Csorba Andras (Petrucchio) și pe Gyarmati Istvan (Biondello), ultimul fiind indicat, credem, să interpreteze o serie de bufoni din opera shakespeareeană.

Biruințele actoricești în spectacolul Teatrului Muncitoresc C.F.R. aparțin acelor actori care, consecvenți necesității de a trata personajele de pe pozițiile farsei, au realizat figuri complexe, bogat colorate, fără a fi stridente. Printre aceștia se numără N. N. Matei care, în rolul Birtașului, a creionat un personaj hîtru, dornic să joace renghiuri concetățenilor săi, pricepîndu-se să iasă din încurcături, capabil să-și dobîndească tovarăși pentru farsele pe care le pune la cale. Valoarea principală a creației lui constă în remarcabila naturalețe pe care o degajă în scenă. Interesantă, deși oarecum șarjată, e realizarea lui S. Mihăilescu-Brăila în rolul lui Shallow. Actorul a încercat să infirme elanul și ardoarea verbală a bătrînului, prin gesturi și mișcări care îi trădau ramolismentul. O supralicitare a slăbiciunii lui fizice a sfîrșit totuși prin a exagera nemăsurat caracteristicile personajului, devenit caricatură. E păcat, fiindcă actorul în alte ocazii s-a dovedit un adept al măsurii. Ne amintim de pildă creaţia sa în Optimistenko *(Baia)* sau în Ion Jitaru *(Răzeşii lui Bogdan)*. In ambele cazuri, Mihăilescu-Brăila a demonstrat că posedă o bogată paletă interpretativă, pe care o foloseşte cu o remarcabilă ştiinţă a nuanţării. Pe aceeaşi linie de accentuare a unor trăsături de caracter în detrimentul altora, s-a situat Ion Vîlcu, în Slender. Tipul de găgăuţă, realizat de tînărul interpret, se impune prin unele detalii compoziţionale care se păstrează de-a lungul reprezentaţiei : un mers lucrat în aşa fel, încît să demaşte şi mintea lui slabă, gesturile aruncate şi necontrolate ale unui copil ţîfnos, ceea ce contribuie la realizarea unei imagini interesante, ţinînd seama că Vîlcu e la primul rol de asemenea gen.

Am lăsat în mod intenţionat la urmă pe N. Sireteanu, fiindcă alături de unele aspecte vrednice de apreciere, găsim altele mai puţin reuşite. Sir John Falstaff, în interpretarea sa, a păstrat monumentalitatea personajului, vigoarea care odinioară trebuie să fi fost excesivă, dar mai puţin umorul şi satira pe care le provoacă întîrziatul cavaler.

În ce priveşte regia (Kömüvesz Lajos), la Tg. Mureş semnalăm inconsecvenţă pe parcursul spectacolului, inconsecvenţă care se vădeşte în existenţa a cel puţin trei stiluri de interpretare. Primul, apropiat de cel al commediei dell'arte (îndeosebi în scenele care se petrec la Petrucchio) ; al doilea, al unei sobrietăţi ce nu se altoieşte pe primul stil (în unele scene din casa lui Baptista) ; iar al treilea, unul intermediar, situat între farsă şi tonul grav (îndeosebi în ultimul tablou). Atunci cînd în scenă a predominat ritmul vioi al commediei dell' arte, am fost martorii prezenţei unui flux comic care purta pe valurile lui spre spectatori în sală, voioşia si destinderea. Din păcate, acest flux n-a avut continuitate, adeseori în scenă acţiunea trena, îngreunînd adeziunea spectatorilor la evenimentele ce se succedau.

George Dem. Loghin, regizorul spectacolului de la Teatrul Muncitoresc, a pornit munca sa asupra piesei de la un program estetic afirmat cu fermitate : „...ne propunem să tratăm piesa ca pe o comedie de caracter“. Iar mai departe, mărturiseşte : „Căutînd să realizăm în spectacolul pe care îl prezentăm publicului, o imagine realistă a oamenilor şi întîmplărilor zugrăvite de autor, am îndrumat actorii spre o întruchipare veridică a personajelor, îndemnîndu-i la o satirizare demnă de stilul comediei shakespeareene“. Am constatat însă cu părere de rău că în dorinţa de a realiza *caractere veridice*, regizorul a uitat de implicaţiile comice şi satirice pe care le cuprinde piesa. Prea puţin din verva shakespereeană, din umorul savuros, aproape debordant, al *Nevestelor vesele* s-a revărsat în sală, textul de farsă autentică fiind transmis de pe scena teatrului din Giuleşti cu mijloace aproape specifice dramei. Astfel dacă în spectacol consemnăm unele intenţii regizorale interesante, prezente îndeosebi prin realizarea personajelor Shallow, Slender, Cajus, nu putem trece cu vederea scene întregi unde şi gravitatea cu care se discută, şi ţinuta actorilor, şi scenografia, împrumută comediei o lumină nefirească, de dramă. Acest lucru s-a resimţit în special în ultimul tablou care trebuia să fie o apoteoză a voiei bune populare, un punct culminant în demascarea definitivă a lui Falstaff, dar care, în spectacol, a apărut tern, lipsit de vigoare satirică.

Un capitol separat în ambele spectacole trebuie acordat scenografiei. La Tg. Mureş a existat o tendinţă de stilizare, de simplificare realizată printr-o îmbinare armonioasă a culorilor şi liniilor arhitecturale. Scena a fost foarte liberă, actorii putîndu-se mişca cu uşurinţă şi, atunci cînd era cazul, aveau ocazia să se desfăşoare într-un joc amintind comedia de improvizaţie. La Bucureşti însă, deşi a existat aceeaşi tendinţă spre simplitate, realizatorii decorului după schiţele lui Traian Cornescu au invadat scena cu tonuri de culori dezagreabile, aproape iritante. Pe deasupra, a existat predilecţia pentru prezentarea sărăcăcioasă a interioarelor de o austeritate, care ştiut este că abia spre sfîrşitul secolului al XVII-lea avea să se manifeste puternic.

Aşa cum se prezintă pe scenele noastre, cele două comedii shakespeareene sînt un prilej deosebit de învăţăminte. În primul rînd, subliniem că regia ar trebui să imprime unui spectacol un *singur* stil, să asigure unitatea interpretativă, să fie consecventă în reflectarea realităţii evocate. Altfel, se iscă primejdia de a înfăţişa tablouri de viaţă lipsite... de vitalitate şi de conţinut. Actorii e necesar să se apropie de personajele lor în spiritul epocii, să le pună în lumina cea mai adevărată, caracterizîndu-le cît mai complex. Iar scenograful trebuie să fie însufleţit de dorinţa de a realiza nu o copie fotografică, după o imagine de album, ci un cadru cît mai autentic, mai plastic şi mai expresiv. Concordanţa între toţi aceşti factori e în măsură să asigure un autentic succes.

E. N.

un adept al măsurii. Ne amintim de pildă creaţia sa în Optimistenko *(Baia)* sau în Ion Jitaru *(Răzeşii lui Bogdan)*. In ambele cazuri, Mihăilescu-Brăila a demonstrat că posedă o bogată paletă interpretativă, pe care o foloseşte cu o remarcabilă ştiinţă a nuanţării. Pe aceeaşi linie de accentuare a unor trăsături de caracter în detrimentul altora, s-a situat Ion Vîlcu, în Slender. Tipul de găgăuţă, realizat de tînărul interpret, se impune prin unele detalii compoziţionale care se păstrează de-a lungul reprezentaţiei : un mers lucrat în aşa fel, încît să demaşte şi mintea lui slabă, gesturile aruncate şi necontrolate ale unui copil ţifnos, ceea ce contribuie la realizarea unei imagini interesante, ţinînd seama că Vîlcu e la primul rol de asemenea gen.

Am lăsat în mod intenţionat la urmă pe N. Sireteanu, fiindcă alături de unele aspecte vrednice de apreciere, găsim altele mai puţin reuşite. Sir John Falstaff, în interpretarea sa, a păstrat monumentalitatea personajului, vigoarea care odinioară trebuie să fi fost excesivă, dar mai puţin umorul şi satira pe care le provoacă întîrziatul cavaler.

În ce priveşte regia (Kömüvesz Lajos), la Tg. Mureş semnalăm inconsecvenţă pe parcursul spectacolului, inconsecvenţă care se vădeşte în existenţa a cel puţin trei stiluri de interpretare. Primul, apropiat de cel al commediei dell'arte (îndeosebi în scenele care se petrec la Petrucchio) ; al doilea, al unei sobrietăţi ce nu se altoieşte pe primul stil (în unele scene din casa lui Baptista) ; iar al treilea, unul intermediar, situat între farsă şi tonul grav (îndeosebi în ultimul tablou). Atunci cînd în scenă a predominat ritmul vioi al commediei dell'arte, am fost martorii prezenţei unui flux comic care purta pe valurile lui spre spectatori în sală, voioşia şi destinderea. Din păcate, acest flux n-a avut continuitate, adeseori în scenă acţiunea trena, îngreunînd adeziunea spectatorilor la evenimentele ce se succedau.

George Dem. Loghin, regizorul spectacolului de la Teatrul Muncitoresc, a pornit munca sa asupra piesei de la un program estetic afirmat cu fermitate : „...ne propunem să tratăm piesa ca pe o comedie de caracter". Iar mai departe, mărturiseşte : „Căutînd să realizăm în spectacolul pe care îl prezentăm publicului, o imagine realistă a oamenilor şi întîmplărilor zugrăvite de autor, am îndrumat actorii spre o întruchipare veridică a personajelor, îndemnîndu-i la o satirizare demnă de stilul comediei shakespeareene". Am constatat însă cu părere de rău că în dorinţa de a realiza *caractere veridice*, regizorul a uitat de implicaţiile comice şi satirice pe care le cuprinde piesa. Prea puţin din verva shakespereeană, din umorul savuros, aproape debordant, al *Nevestelor vesele* s-a revărsat în sală, textul de farsă autentică fiind transmis de pe scena teatrului din Giuleşti cu mijloace aproape specifice dramei. Astfel dacă în spectacol consemnăm unele intenţii regizorale interesante, prezente îndeosebi prin realizarea personajelor Shallow, Slender, Cajus, nu putem trece cu vederea scene întregi unde şi gravitatea cu care se discută, şi ţinuta actorilor, şi scenografia, împrumută comediei o lumină nefirească, de dramă. Acest lucru s-a resimţit în special în ultimul tablou care trebuia să fie o apoteoză a voiei bune populare, un punct culminant în demascarea definitivă a lui Falstaff, dar care, în spectacol, a apărut tern, lipsit de vigoare satirică.

Un capitol separat în ambele spectacole trebuie acordat scenografiei. La Tg. Mureş a existat o tendinţă de stilizare, de simplificare realizată printr-o îmbinare armonioasă a culorilor şi liniilor arhitecturale. Scena a fost foarte liberă, actorii putîndu-se mişca cu uşurinţă şi, atunci cînd era cazul, aveau ocazia să se desfăşoare într-un joc amintind comedia de improvizaţie. La Bucureşti însă, deşi a existat aceeaşi tendinţă spre simplitate, realizatorii decorului după schiţele lui Traian Cornescu au invadat scena cu tonuri de culori dezagreabile, aproape iritante. Pe deasupra, a existat predilecţia pentru prezentarea sărăcăcioasă a interioarelor de o austeritate, care ştiut este că abia spre sfîrşitul secolului al XVII-lea avea să se manifeste puternic.

Aşa cum se prezintă pe scenele noastre, cele două comedii shakespeareene sînt un prilej deosebit de învăţăminte. În primul rînd, subliniem că regia ar trebui să imprime unui spectacol un *singur* stil, să asigure unitatea interpretativă, să fie consecventă în reflectarea realităţii evocate. Altfel, se iscă primejdia de a înfăţişa tablouri de viaţă lipsite... de vitalitate şi de conţinut. Actorii e necesar să se apropie de personajele lor în spiritul epocii, să le pună în lumina cea mai adevărată, caracterizîndu-le cît mai complex. Iar scenograful trebuie să fie însufleţit de dorinţa de a realiza nu o copie fotografică, după o imagine de album, ci un cadru cît mai autentic, mai plastic şi mai expresiv. Concordanţa între toţi aceşti factori e în măsură să asigure un autentic succes.

E. N.

RÎSUL E NECRUŢĂTOR

Teatrul Armatei (sala Uranus): *Musafiri nepoftiţi* de M. Stehlik

Pe Miroslav Stehlik, ca reprezentant al dramaturgiei cehoslovace, spectatorii noştri din Capitală îl cunosc pentru dramatizările sale după Makarenko *(Steaguri pe turnuri* şi *Viaţă nouă),* iar cei din provincie şi pentru comedia *Musafiri nepoftiţi* (Dragoste la ţară) jucată pe scenele mai multor teatre de stat.

Subiectul piesei e destul de simplu şi e mai bine să-l lăsăm chiar pe Stehlik să ni-l povestească :

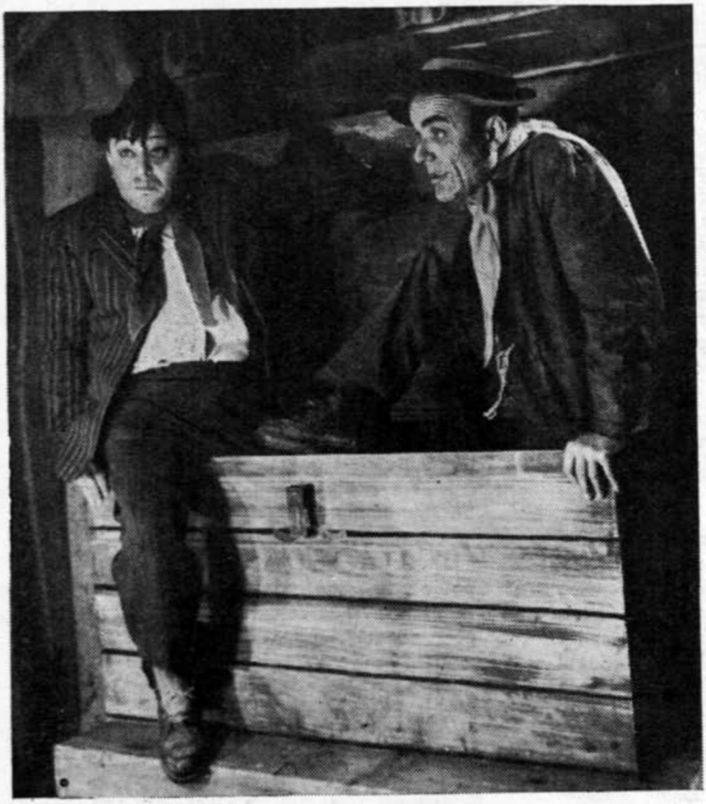
„Doi condamnaţi evadează din închisoare şi ajung la gospodăria chiaburului Doudiera. Acolo se dau drept diversionişti ca să aibă mai multă trecere şi, timp de trei luni, trăiesc ca în sînul lui Avram. Unul din ei, aşa-zisul Baron, dîndu-se drept nobil moşier, ajunge să se logodească chiar cu fiica lui Doudiera, Milena. Dar Anicika, nepoata înfiată de Doudiera şi exploatată de aceste rude, ea singură nefiind în stare să se apere — cu ajutorul iubitului ei Ian, miliţianul din sat, descoperă pe cei doi impostori, la care în cele din urmă se adaugă un al treilea, un terorist adevărat".

Simpla narare a intrigii piesei nu poate nici măcar sugera savoarea pe care o au situaţiile în care Stehlik surprinde cu o mare capacitate de cunoaştere a realităţii, aspectele diverse şi multiple pe care le capătă lupta de clasă în mediul sătesc. Chiaburul Doudiera, fost primar, lacom şi hrăpăreţ, e şi acum stăpînul unei ascunzători garnisită pantagruelic cu alimente dosite de la colectare. Nu e întîmplător însă că Doudiera a păstrat pentru „orice nevoie" şi un aparat de radiotransmisie. Împrejurările l-au făcut să adopte poziţia lupului în blană de oaie, dar îndată ce i se vîntură în faţa ochilor speranţa „întoarcerii lucrurilor" e gata să-şi arate colţii. Cei doi borfaşi îşi găsesc un nevisat azil mizînd pe cunoaşterea psihologică a mentalităţii de clasă a lui Doudiera. Escrocul zis Baronul are în acest sens o justă intuiţie a oamenilor. Contrastul comic e în acest fel realizat din plin, atunci cînd simulează (parodistic, de fapt, dar Doudiera, cu sîngele înfierbîntat, nu observă aceasta) toate trăsăturile unui josnic terorist. Hazul devine şi mai plin datorită faptului că borfaşii se impun cu atît mai mult cu cît ei simulează o brutalitate, un dispreţ şi un cinism mai dur — „calităţi" care îi ridică în ochii chiaburului. În casa lui Doudiera, Stehlik face să se desfăşoare imaginile destrămării puterii chiabureşti, ale crepusculului acestei lumi, care înnebunită, avînd senzaţia sfîrşitului iminent, se agaţă cu disperare de orice colac de salvare, chiar şi de calitatea celor pe care le oferă „Baronul" şi „Căpitanul". Nu lipseşte nici figura clasică a unui „gură cască" împăciuitor de profesie, „calitate" datorită căreia e gata fără de voie a deveni o unealtă. Neaducînd în scenă ca eroi principali, personaje „pozitive" (cu excepţia Anicikăi, o fată nelămurită, crescută de chiaburi şi aflată sub influenţa lor, dar care îşi limpezeşte conştiinţa, şi a miliţianului Ian, reprezentant al puterii populare), Stehlik lasă eroii săi „negativi" să se autodemaşte necruţător, relatînd astfel nu numai un simplu fapt dramatic, ci luminînd concepţii de clasă, atitudini, poziţii politice.

Concepută mai mult ca o farsă, burlescă pe alocuri, mizînd ades pe comicul gras de situaţie şi la fel de des pe comicul verbal, pe „poantă", piesa trăieşte mai ales prin modalitatea cu care personajele satirizate, *înfierate* chiar de fierul roşu al unui rîs necruţător, sînt demascate pînă la ultima lor esenţă. Intriga piesei, e drept, nu oferă nici meandre, nici mari surprize dramatice, construcţia ei simplă e salvată adesea de ritmul replicilor şi de savoarea lor. Stehlik a demonstrat şi el, o dată mai mult, capacitatea corosivă a rîsului, desfăşurînd scenic tipuri destul de bine surprinse în contururile lor generale. El nu face adînci investigaţii psihologice, nu sondează deci adîncuri sufleteşti, ci reduce aproape fiecare personaj la un „dat" dramatic, din ale cărui coordonate eroul nu „evadează" pînă la final. Caracteristică lui Stehlik îi este însă o anumită modalitate *directă* de a face legătura dintre personaj şi public, de a spune faptului dramatic direct pe nume, cu o savoare de bună calitate. Puţinătatea peripeţiilor dramatice face însă oarecum lungi cele cinci acte, în pofida replicilor hazoase.

Meritul lui Miroslav Stehlik rămîne acela de a fi ştiut să demonstreze în limitele unei comedii, formele tot mai ascuţite ale luptei de clasă la ţară, afirmînd totodată, prin perspectiva piesei, de partea cui se află viitorul.

Florin Scărlătescu — regizor şi interpret principal totodată — a intuit mai cu seamă modalitatea de farsă a textului dramatic şi s-a apropiat în munca scenică de cele două roluri cheie : Căpitanul şi Baronul. El a lăsat friu liber unei largi mişcări a actorilor în scenă, nu s-a temut să împingă personajele pînă la grotesc şi caricatură (poate şi



Florin Scărlătescu (Baronul) și G. Trestian (Căpitanul)

sub influența textului), dar a greșit prezentînd în fața spectatorilor un fel de expoziție vivantă de stiluri diverse de interpretare, de la caricatura ușor manieristă a... regizorului interpret, la jocul sobru, realist, al lui Ion Pogonat, la cel ușor melodramatic al Mariei Săniuță sau la cel cu implicații naturaliste al lui Nucu Păunescu.

Acest mic mozaic artistic insuficient sudat a dat uneori un caracter de compartimentare spectacolului, ca un fel de suită revuistică. Ar mai trebui ca interpreții să facă efortul de a-și susține în chip egal și ritmul, pe întreg parcursul spectacolului, pentru a nu mai capota în cele două acte finale...

Spectacolul trăiește, în mare măsură, prin creația valoroasă a lui Gh. Trestian, admirabil interpret al rolului „Căpitanului", discret pînă la finețe artistică, exploatînd efectele comice într-o manieră personală, mult îmbogățită de contactul cu teatrul de proză. Seriozitatea „chaplineană" cu care el evidențiază contrastul comic demascator, candoarea suavă pe care o dă nuanțelor celor mai diverse, ni-l înfățișează pe actor la maturitatea unor potențe artistice.

Florin Scărlătescu are un haz propriu, dublat de o mimică vie, uneori însă puțin cam exagerată și prea explozivă. Ion Pogonat s-a remarcat la Teatrul Armatei ca interpret al unor roluri foarte diverse, aducînd în scenă și de astă dată, în rolul lui Doudiera, un precis simț al compoziției scenice, realizîndu-l sobru, ceea ce a dus și mai mult la demascarea personajului, demonstrînd deci o gîndire temeinică asupra rolului. Jeni Argeșeanu a surprins, printr-o agitație plastică de calitate, profilul chiaburoaicei, iar G. Guriță a reușit să dea viață unui rol palid și șters.

Surprinzător de banal decorul lui Ipser, de obicei mai aplecat spre căutări îndrăznețe.

Cu recomandarea de a nu lăsa interpreții să alunece pe linia unei farse grotești (cum se întîmplă ades cu comediile de acest gen), sîntem încredințați că spectacolul Teatrului Armatei se va bucura de aprecierea publicului.

Al. Popovici

CREŞTEREA VALORICĂ A CONŢINUTULUI ÎN SPECTACOLUL DE REVISTĂ

Teatrul Satiric-Muzical „C. Tănase“ : *Pe aripile revistei* **de N. Stroe, Aurel Felea şi Jack Fulga**

Că teatrul satiric-muzical, de revistă sau de estradă — oricum am vrea să-l etichetăm — este îndrăgit de mase, e un adevăr care nu poate fi tăgăduit. Ele frecventează cu satisfacţie acest gen de spectacole, populare în cea mai largă accepţie a cuvîntului.

Atracţia pe care o exercită spectacolul de revistă, accesibilitatea sa, se explică desigur prin modul direct în care acesta operează, stabilind prin mijloacele variate ce-i sînt caracteristice (cupletul, sceneta, cîntecul liric sau satiric, momentele coregrafice etc.) o legătură vie şi caldă — o strînsă comunicativitate — între scenă şi public. Această apropiere caldă de spectacolul de revistă nu se poate însă menţine şi nu poate avea eficienţă decît în cazul cînd mijloacele teatrale specifice folosite — fantezie, originalitate, umor — sînt determinate şi însufleţite de pulsul actualităţii, cînd în reflectarea actualităţii, sînt surprinse aspectele cele mai semnificative şi cînd ele sînt potenţate artistic, în aşa fel încît să asigure prin volubilitate, antren şi vervă, nu numai buna dispoziţie a sălii, dar şi un efect educativ, mobilizator şi moralizator.

În acest sens, căutările autorilor genului revuistic n-au fost întotdeauna din cele mai fertile şi pînă nu de mult reuşitele s-au lăsat aşteptate. Nu rareori s-au făcut simţite unele manifestări învechite, s-au folosit teme şi mijloace proprii unei vechi şi mult dăunătoare „tradiţii“ a genului. Aluziile licenţioase, gluma şi jocurile de cuvinte în doi peri, cu nelipsitele şi nesăratele atacuri la adresa unor tipuri şi întîmplări lipsite de importanţă pentru viaţa şi problemele zilelor noastre, erau în această privinţă cusururile direct izbitoare ale inerţiei în gratuit şi trivial, în care păreau să lîncezească unele „inspiraţii“ revuistice. Dacă adăugăm la ele cusururile mai grave — lipsa unei orientări ideologice sănătoase, şi de aici înfăţişarea denaturată a realităţilor şi problemelor actualităţii, înclinarea spre prezentarea lor fie negativistă, fie siropos idilizantă, închistarea în viziuni paseiste, nostalgice, faţă de trecut etc. — putem înţelege de ce în ultima vreme teatrul de revistă a suferit o vădită descreştere şi în calitatea realizărilor spectacologice ; de ce publicul începuse să ocolească, să nu mai guste acest gen, atît de îndrăgit în principiul său ; de ce s-au putut manifesta, în raport cu textul revuistic şi cu spectacolele de revistă, atitudini de dispreţ „aristocratizant“ din partea unor critici de teatru.

Se aştepta, de aceea, un reviriment, o strădanie din partea celor răspunzători de dezvoltarea teatrului de revistă, de a-l reabilita, atît în ochii publicului cît şi în ochii acelor critici dispuşi să-l minimalizeze în loc să-l ajute a se redresa.

Iată de ce, asistînd la spectacolul recent *Pe aripile revistei,* ni s-au părut cu atît mai remarcabile eforturile autorilor spectacolului de a-şi depăşi încercările de pînă acum şi de a ne oferi un text de o calitate net distinctă şi superioară — şi ca valoare tematică şi ca valoare artistică — celor de pînă acum. N. Stroe, Aurel Felea şi Jack Fulga au oferit în adevăr publicului un text închegat, plin de vervă cuceritoare, de un optimism sănătos, de o just orientată forţă satirică, în care gluma ridiculizează acid şi ţinteşte cu precizie în ceea ce este putred şi duşmănos vieţii şi muncii poporului nostru, în racilele şi în reprezentanţii acelora care încearcă zadarnic să frîneze marşul biruitor al constructorilor socialismului în ţara noastră.

Pornind de la epocala realizare a savanţilor sovietici, cei dintîi cuceritori ai spaţiilor interastrale, autorii au imaginat o „călătorie în cosmos“, prilej de a cuprinde însă în acelaşi timp — cu fantezie şi sensibilitate lirică — unele aspecte şi perspective ale construcţiei socialiste la noi. Ei o fac cu multă căldură şi convingere în tablourile în care prezintă fie succesele industriei noastre în plină dezvoltare (*Vreau să fiu frumoasă pentru tine*), fie avîntul şi strădania înaripată a constructorilor (*Cîntă-mi dragostea, chitară*), fie puternica afirmare a artei noastre populare în turneele de răsunător succes întreprinse peste hotare (*Cîntecele noastre cuceresc pămîntul*).

Sfichiul necruţător al poantei satirice e folosit cu abilitate şi adresă. Astfel, cupletul *Scurt, precis şi răspicat,* spus de N. Stroe, cu savoarea lui specifică, ridiculizează pe şperţarii din comerţul alimentar, pe cei care nu se îngrijesc de întreţinerea bunurilor poporului, pe acei conducători de întreprinderi care se „profilează şi reprofilează“, în dauna interesului

Finalul actului I

cetățenilor. Scenetele *De cînd e lumea e mai bine în doi* și *O iubesc,* interpretate cu vervă și subtilitate de cuplul Horia Șerbănescu—Radu Zaharescu, satirizează de asemenea unele moravuri care amintesc de conștiința individualistă. La fel, cupletele : *A sosit revista,* în care Zizi Șerban parodiază cu haz pe unii actori, ironizînd totodată practica nedemnă a „șușanelelor" ; *Școlărița,* o spirituală și constructivă șarjă la adresa părinților neatenți față de educația copiilor lor, debitat cu un cuceritor antren de Didi Ionescu ; *Spălătoreasa,* în care Elena Burmaz, cu suculent umor, atinge unele „probleme" cetățenești ; ca și sceneta *În paradis* — în care sînt trecuți prin focul replicilor caustice cei ce se înfruptă din avutul obștesc — jucată cu volubilitate de Horia Căciulescu și Cornelia Teodosiu, se înscriu printre reușitele numere ale programului. Se mai cuvine menționată și contribuția plină de vervă caricaturală a celorlalte apariții de succes, prilejuite de Ion Antonescu-Cărăbuș — cam neglijat totuși de autori — I. Brandea, Eugen Popescu și Jeny Săndulescu, plină de vioiciune în rolul *Lunei*.

Muzica, melodioasă, invitînd la optimism, semnată de H. Mălineanu, N. Patrichi și Petre Romea, dă un colorit agreabil spectacolului și chiar dacă melodia de largă circulație nu se impune cu ostentație, părerea noastră este că unele dintre ele : *Cel mai albastru cer din lume, Cine-mi ești, cine-mi ești, Vreau să fiu frumoasă pentru tine* și *Ce pot să fac* vor întruni sufragiile amatorilor de muzică ușoară. Lavinia Slăveanu, Gaby Pascu, Mihai Kinsburg, Anatol Bogdan și Dan Georgescu au susținut cu căldură și discret lirism partitura, iar N. Patrichi a condus cu ritm și culoare orchestra, care a răspuns prompt și cu exactitate indicațiilor baghetei sale. O contribuție de seamă la succesul premierei au adus-o momentele coregrafice sau evoluțiile ce-au însoțit unele tablouri. S. Siomin și Nicolae Sever au izbutit să prezinte un corp de balet bine pregătit, plin de grație și de armonie în mișcări, care a excelat mai ales în finalul primului act (suita de dansuri populare), mai puțin însă în baletul *Insula comorilor,* cu conținut anticolonialist (actul II), unde s-au făcut simțite unele elemente de ordinul gratuității. Tinerii soliști ai baletului, Silvia Surdu, Dumitru Pătrașcu, Nela Stoenescu și Tudose Martinică, s-au impus prin calitățile arătate, ca și printr-o remarcabilă plasticitate scenică.

Decorurile semnate de N. Lebas, ca și costumele executate după schițele imaginate de Mia Steriade, au plăcut prin simplitate și eleganță. S-a renunțat — ceea ce este util și important — la montarea costisitoare și goală de conținut a așa numitului fast revuistic de perimată tradiție ; iar direcția de scenă a lui N. Stroe — în colaborare cu N. Frunzetti — a imprimat spectacolului, cu grija acurateței, ritmul adecvat, fără să uzeze de „ingeniozităţi" nesemnificative.

Salutînd prezenţa în repertoriul actualei stagiuni a spectacolului *Pe aripile revistei* ca pe un bun şi lăudabil început, ne exprimăm dorinţa ca Teatrul Satiric-Muzical „C. Tănase" să-şi continue ascendent drumul început. Prin producţii de o calitate mereu îmbunătăţită, abordînd o tematică mai bogată şi lărgind sfera de acţiune a satirei revuistice la probleme mai importante, va face faţă cu tot mai multă rodnicie rolului său.

S. Massler

SPRE DEPĂŞIREA INERŢIEI

Teatrul de Stat din Ploeşti : *Răzvan şi Vidra* **de B. P. Haşdeu**

Apreciată în mod curent drept una dintre piesele de bază ale moştenirii noastre clasice, *Răzvan şi Vidra* incîntă prin bogăţia şi noutatea caracterelor, prin ineditul conflictului, prin vioiciunea dialogului dens în idei şi aforisme în spirit popular şi, înainte de toate, prin suflul ei patriotic şi social.

Piesa urmăreşte un dublu conflict, pe de o parte cel dintre popor — din care face parte Răzvan — şi boieri, conflict de factură socială şi, pe de altă parte, un al doilea conflict între Răzvan şi setea de putere a Vidrei. Cum această sete de putere e de origine oligarhică — adevăr repetat de Haşdeu prin comparaţia dintre Zbierea şi Răzvan — cele două conflicte, diferite în aparenţă, au în fond aceeaşi esenţă. Piesa urmăreşte procesul inoculării unui erou cinstit şi viteaz, cu ambiţie şi ideologie străină poporului, cum şi trezirea lui la adevăr în pragul morţii: „Învaţă copilul nostru, ca să nu dorească în veci/ bunuri ce sticlesc ca sticla, bunuri fragede şi reci", rosteşte Răzvan în final (versuri pe care regia le-a găsit în ediţia din 1867).

Scăpat din mîinile lui Zbierea, din robia fizică, Răzvan o cunoaşte pe Vidra şi cade din nou în robia boierilor, de data aceasta pe plan de conştiinţă. Evoluţia lui este o trecere de la robia materială, exterioară, la robia interioară, cu scurte răgazuri de respiraţie liberă. Piesa confirmă adevărul că libertatea trebuie cucerită în societate ca şi în cuget, şi are ca temă principală această luptă intransigentă, pe toate fronturile, cu tabăra duşmană.

Pentru a explica molipsirea lui Răzvan cu fumuri boiereşti, Haşdeu imaginează o situaţie subtilă: eroul, ţigan sufocat de prejudecata originii sale, este excepţional înzestrat; Răzvan e un soi de „paria îmbrăcat în hainele efemere ale puterii" (G. Călinescu), admirat şi dispreţuit totodată.

Prejudecata naţionalistă are în piesă rolul unui fel de cadru general în care trăieşte eroul, un cadru care potenţează şi conflictele. Corolarul ei, şi anume conştiinţa de „damnat" a eroului, uşurează căderea lui în mrejele Vidrei.

La Teatrul de Stat din Ploeşti a fost distribuit cu îndrăzneală în rolul lui Răzvan, un tînăr actor talentat (Nicolae Spudercă). Este lăudabilă tendinţa de a promova actori tineri în roluri de prim rang, mai ales că experienţa, în ansamblu, nu a dezamăgit. Înţelegind că existenţa lui Răzvan este un zbucium aproape continuu, actorul a încercat să-şi rezolve rolul la o înaltă tensiune dramatică şi a corespuns în exploziile de ură la adresa boierimii. A evocat cu lirism frumuseţile patriei, iar momentul morţii l-a realizat impresionant. N. Spudercă are însă tendinţa de a-şi asculta glasul, în momentele de relaxare, mai ales, cînd imprimă jocului şi o degajare exagerată care nu e decît reversul unei participări scenice exterioare.

Amorul dintre o fată de boier şi un flăcău simplu, haiduc şi încă ţigan, avea toate avantajele şi dezavantajele unui poncif romantic. Haşdeu a ştiut însă să evite banalitatea printr-o nuanţare originală a motivelor sufleteşti şi anume, pe lîngă dragoste, ca element de legătură între Vidra şi Răzvan, el a adăugat ambiţia gigantică a femeii. Femeie cu o voinţă inflexibilă, rece, susţinută interior de o imensă încredere în sine, Vidra este carierista unei mari aventuri. Prin dimensiunea ţelului urmărit şi natura mijloacelor de parvenire alese, ea rămîne în familia tipurilor romantice. Totuşi, la trăsăturile acestei figuri se adaugă o neaşteptată înţelegere realistă a decrepitudinii clasei — a „trîndăvitei boierimi" — din care face parte.

În rolul complex al Vidrei, Maria Bondar a adus indiscutabil un anumit farmec și prestanță feminină. A păcătuit însă printr-o atitudine prea înghețată. Tipul Vidrei exclude risipa de mișcări, dar nu și vitalitatea mîndră și stăpînită. Cu mai mult relief a jucat în partea finală a piesei, găsind tonuri potrivite pentru a explica și maiestatea femeii care și-a împlinit idealul, și, cu emoție, îngrijorările pe care le cunoaște Vidra-mamă.

Clasa parazitară a boierilor e prezentă în piesă printr-o serie de tipuri dintre care se distinge Zbierea — odios, fudul, onctuos și de o avariție acerbă pînă la inconștiență.

Tipizînd, Hașdeu a exagerat artistic o trăsătură cerebrală a tipului — am găsit acest interes pentru cerebral și în caracterul Vidrei — arătînd cum pasiunea pentru arginți duce la un declin al inteligenței, la prostie, abordînd acest viciu al boierimii, nu atît sub aspectul ororii pe care-l trezește, cît al ridicolului. Interpretul ploeștean al rolului, Tudor Popescu, a fost la nivelul valențelor pe care le reclamă rolul, remarcabil mai ales în clipele de exagerare satirică.

Piesa face loc altor personaje secundare — nu puține — și este de rememorat că Hașdeu, cunoscător al literaturii ruse, admirator îndeosebi al lui Pușkin și visînd să creeze o dramă cu o bogăție de caractere shakespeareene, a urmărit și a reușit să încorporeze în fiecare personaj o nuanță aparte, îndeosebi să acorde reprezentanților poporului un substanțial rol ideologic și estetic în desfășurarea dramei.

Bătrînul Tănase, apăsat de prejudecăți, dar cu un fond bun, reluînd ca un leit-motiv ideea inferiorității lui Răzvan, a fost interpretat excelent de Mihail Balaban.

La un nivel superior s-a prezentat și Toma Caragiu, care în Vulpoiu a fost autentic și în clipele de potolită efuziune patriotică și în momentele de mînie anticiocoiască și, nu mai puțin în final, cînd cu o infatuare în fond nevinovată și simpatică și cu un umor involuntar, gustă ceasurile efemere de mărire. Expresiv, Grigore Pogonat în rolul leahului Pietrovski, prizînd falsa subțirime a tipului și ridicola lui mulțumire de sine. Corespunzător, pedalînd pe gravitate, Gheorghe Filip în Răzeșul ; cu timbru marcat și dezinvoltură pe scenă, Zephi Alșec în Hatmanul ; reușit în clipele de perfidie și înfumurare dizgrațioasă, Ștefan Băncilă în Minski.

Scenograful Tony Gheorghiu a introdus în fiecare tablou un element simbolic, pentru a sugera ascensiunea și coborîrea lui Răzvan (scări, trepte, lespezi). În ciuda unor detalii nepotrivite — cum ar fi liniile prea industriale ale lespezilor din pădure și scările dispuse nefiresc în fața tronului —, ideea lui rămîne interesantă. Variate și deloc lipsite de bogăție, costumele.

Regizorul Gigi Ionescu s-a îngrijit de finisarea amănuntelor, și poate de aceea i-au reușit tipurile secundare (printre altele, scena cu care debutează piesa, a mulțimii forfotind multicolor într-o zi de tîrg). Merită a fi relevate cîteva încercări de rezolvare creatoare cum ar fi iertarea lui Zbierea de către Răzvan, care a fost explicată prin dorința eroului de a cîștiga prețuirea Vidrei ; apoi finalul, în care s-a găsit o mișcare scenică corespunzînd și logicii caracterelor și fiind adecvată totodată convențiilor ce decurg din elementele simbolice ale decorului. Regia nu a urmărit însă, cu destulă consecvență, linia fundamentală a spectacolului. Rolul nociv jucat de Vidra în viața lui Răzvan a apărut estompat, în momentul care precede întoarcerea eroului în țară.

Avînd în vedere nivelul la care s-a menținut o vreme sectorul de regie al teatrului, putem vedea în spectacolul, reușit în genere, cu *Răzvan și Vidra,* un prim efort al colectivului ploeștean de a ieși dintr-o anumită inerție. Îl salutăm și așteptăm cu nădejde ca teatrul să găsească mijloacele de a-l continua.

Titus Priboi

TEATRE IN DEPLASARE

„TEIATRU" ADEVĂRAT ÎN COMUNA VIDELE

Drumul pînă în comună (aflat în construcție) se învecinează, în multe locuri, cu nervurile a nenumărate schele. Schele asemănătoare pot fi văzute și în comună. Și aici se construiește. Cele 6—7 întovărășiri în care sînt reuniți țăranii muncitori de aici sînt o mărturie că, alături de clădiri, se construiesc și forme noi de viață menite să aducă belșug și lumină.

Pe scena sălii de spectacole a Casei de cultură raionale, recent construită, s-au succedat pînă acum cîteva trupe de teatru.

Aceeaşi sală a avut cinstea de a găzdui de curînd pe actorii de frunte ai primei noastre scene, echipa care a prezentat spectacolul *În Valea Cucului*.

Reprezentaţia dată aici a marcat prima întîlnire a acestui spectacol cu un public format aproape în întregime din ţărani muncitori. Unii, veniţi de la mari depărtări (au străbătut 25 şi chiar 30 de kilometri); alţii, din comună sau de la G.A.C.-urile şi S.M.T.-urile din vecinătate, cu toţii fremătînd, arzînd de dorinţa de a vedea teatru, aproape că au luat cu asalt sala de spectacole. (N-am întîlnit nicicînd o asemenea pasiune pentru un spectacol. Mulţi dintre cei care nu au mai încăput în sală — în ciuda numărului mare de locuri pe care îl are — au aşteptat la uşă, înarmaţi cu mari rezerve de răbdare, în speranţa că poate, poate, se va ivi vreo posibilitate de a se strecura în sală. Ar fi fost mulţumiţi să stea în picioare, ba chiar într-un picior, numai să asculte şi să vadă cine joacă şi ce se joacă pe scenă.)

Printre spectatorii aflaţi în sală, nu ne îndoim că se aflau mulţi ţărani aidoma lui Toma Căbulea, eroul central al piesei, inimoşi, mintoşi, dîrji, care se vor fi mirat tare, atunci cînd au aflat nu numai că au venit „artişti mari, nu glumă, artişti ai poporului, artişti emeriţi", ci chiar şi „dramatorul", un „dramator" fără „sudonim", cu un nume „năzdrăvan" de-al lor. I-au aplaudat deopotrivă pe artişti şi pe scriitor. La prima cădere a cortinei, după ce acţiunea din primul tablou s-a consumat, ţăranii aflaţi în primele rînduri au prins a însoţi aplauzele cu freamătul glasurilor. Măiestria artei lui Birlic îi cucerise. Emoţie, admiraţie, respect, recunoştinţă, toate se regăseau în entuziasmul general care cuprinsese sala. Cu simţămintele proaspete, vii, pe care nu încercau deloc să şi le zăgăzuiască, purtaţi de valul entuziasmului, au început să scandeze: „Bi-ne Bir-lic,.... bi-ne Bir-lic..." Birlic, ca şi ceilalţi actori, se întrecuse într-adevăr pe sine. Toţi dăruiseră acestor oameni simpli, care îi întîmpinaseră cu atîta bucurie şi căldură cu cîteva ceasuri înainte, pe uliţele satului, tot ceea ce arta lor putea să ofere mai de preţ.

O meritau.

După terminarea spectacolului, am stat de vorbă cu cîţiva ţărani muncitori, colectivişti şi întovărăşiţi din satele învecinate.

Iată mărturiile unora dintre ei.

Cristea Stelucă, colectivist în Gospodăria Agricolă Colectivă „Elena Pavel", din comuna Roata, înfiinţată în urmă cu aproape un deceniu (un om cu ochii scînteietori, cu faţa luminoasă, inspirînd forţă şi încredere): „Piesa a scos foarte limpede la iveală vînzările pe care sînt în stare să le facă chiaburii. Autorul se vede că ne cunoaşte foarte bine, atît pe noi cît şi problemele noastre, deoarece şi la noi au existat tîlhari şi duşmani, pe care însă i-am prins şi i-am demascat şi acum stau la „biţiboaică", cum zicea unul din piesă".

„Sînt foarte bucuros de venirea teatrului la noi. De cînd am terminat armata, n-am mai văzut teatru. Acum că avem şi noi o sală de teatru, cred că n-o să fim trecuţi cu vederea de tovarăşii artişti şi o să fim vizitaţi mai des". (Petre Dobre, membru al întovărăşirii din comuna Tămăşeşti.)

„Piesa ne ajută să înţelegem multe lucruri. Avem nevoie de asemenea piese care să vorbească de problemele şi frămîntările noastre". (Alexandru Dobrinescu, membru al întovărăşirii „Tineretul progresist" din Siliştea.)

Am plecat din comuna Videle, lăsînd în urmă casele îndreptate cu faţa spre soare, lanurile, cu tot mai puţine haturi, şi oamenii care, o dată cu venirea primăverii, au lepădat cojoacele şi — tot ca pe nişte cojoace, dar putrede şi zdrenţuite — vechile prejudecăţi, ţintind acum spre o nouă viaţă.

* * *

Spectacolul dat la Videle a coincis cu cursurile de pregătire a propagandiştilor de partid, care se ţineau în comună. Nici unul din cei 40 sau 45 de propagandişti n-a lipsit de la spectacol. Aşa cum mi-a spus tovarăşul Şerban Mihai, directorul cabinetului de partid raional, pentru ziua următoare se programase o discuţie pe marginea spectacolului cu toţi propagandiştii, discuţie menită să scoată în relief toate învăţămintele piesei, care să fie apoi popularizate în toate satele, cătunele şi casele din raion.

Iată o pildă de felul în care cuvîntul rostit pe scenă poate să capete cele mai ample rezonanţe şi să pătrundă adînc în mase.

I. R.

TEATRUL DE ESTRADĂ PLOEŞTI : DOUĂ SPECTACOLE PENTRU SATE

Ni se pare lăudabilă iniţiativa Teatrului de Estradă din Ploeşti, de a pregăti două programe pentru sate, încercînd orientarea pe teme locale.

Am văzut unul din aceste programe tocmai cu ocazia unei deplasări în comuna Vărbilău, raionul Teleajen. Un program de brigadă alcătuit cu scopul de a-l oferi drept model formaţiilor de amatori. Poate că varietatea problemelor abordate a lăsat uneori de dorit, totuşi, cîteva numere ni s-au părut remarcabile. Într-un dialog se vorbeşte, de pildă, despre necesitatea creării unui fond de bază, explicindu-se pe larg avantajele pe care acesta le oferă colectiviştilor. Într-un cuplet se critică leneşul care nu însămînţează la timp, un pierde-vară care se plimbă la oraş fără rost în loc să-şi vadă de munca cîmpului, sau un neglijent care nu-şi vede de vite. Cu totul remarcabile sînt „strigăturile" în genul *ceastluştilor*, texte ritmate pe muzică. Strigăturile de joc — scurte versuri satirice improvizate — cunosc o largă răspîndire. Preluarea şi prelucrarea acestei forme de creaţie populară înseamnă nu numai continuarea unei valoroase tradiţii, dar şi un mijloc foarte potrivit de a face simţit ascuţişul satirei pentru leneşi, neglijenţi, superstiţioşi, necinstiţi ş.a.

Cel de al doilea program are, de asemenea, cîteva texte interesante prin problematică. Critica ultimilor ţărani individuali, care, cu toate avantajele pe care le văd în viaţa colectiviştilor, se încăpăţînează să-şi ducă traiul amărît, aşa cum l-au apucat din bătrîni *(Prolog, Lada)*; arătarea avantajelor pe care le oferă cultivarea unor plante *(Floarea-soarelui, Sfecla)*, pericolul pe care-l reprezintă insectele dăunătoare — cu referire şi la spiritul colectiv, tovărăşesc pe care-l cer măsurile de combatere a acestui pericol *(Gîndacul ghebos)*; critica „precupeţelor" care lipsesc de la muncile agricole, căutînd un cîştig necurat prin vînzarea unor produse la oraş şi, totodată, arătîndu-se avantajele pe care le oferă valorificarea surplusului prin cooperative; felul în care se duce munca culturală în unele sate, necesitatea introducerii sportului la sate, îngrijirea şoselelor de ţară — iată cîteva din temele incluse în acest program.

Am aflat că multe subiecte pentru aceste programe au fost culese de creatorii lor chiar de pe teren. Un sat complet colectivizat, în care o singură familie a rămas la forma individuală de muncă (Puieşti-Glodeanu), a inspirat *Prologul* celui de al doilea spectacol şi sceneta *Lada*; şoselele neîngrijite din comuna Cioreşti au dus la prezentarea cupletului *Şoseaua*. Este o bună demonstraţie a necesităţii şi eficacităţii luării de contact cu realitatea.

Teatrul de Estradă din Ploeşti duce o muncă susţinută în ceea ce priveşte deplasările.

Dar tocmai faptul că aceste spectacole sînt atît de apreciate, trebuie să sporească exigenţa creatorilor lor. Oricît de bine ar fi orientat un program, dacă forma de reprezentare este necorespunzătoare, înseamnă că scopul n-a fost atins. Un ţăran îmbrăcat în smoking, care se văicăreşte despre ravagiile făcute de către gîndacul ghebos, oferă o imagine ridicolă, iar ţaţa Floarea, în rochie de seară cu decolteu, îngrijorată de soarta vacii nehrănită la timp de bărbatul neglijent, stîrneşte ilaritate şi nu înţelegerea cazului criticat.

Dacă posibilităţile materiale ale teatrului nu permit (să credem oare ?) confecţionarea costumelor adecvate fiecărui program în parte, este de preferat costumul-tip al marilor ansambluri. Pretenţiile exagerate ale paietelor şi cortinelor multicolore sînt, în fond, lipsă de pretenţie.

Teatrul de Estradă din Ploeşti a dovedit că dispune de creatori talentaţi şi, adesea, bine orientaţi. Textele jucate numără printre autori şi cîţiva localnici, printre care unii chiar membri ai colectivului (Alexe Marcovici, Toma Caragiu, Tanţi Grigoriu), după cum între compozitori afişele înscriu numele lui Nelu Danielescu sau al lui Puiu Mancaş din orchestra teatrului. Regia lui Alexe Marcovici este, în general, competentă, iar conducerea muzicală a lui Nelu Danielescu — valoroasă. Spectacolele ar cîştiga mult în ritm şi vioiciune dacă s-ar elimina unele lungimi inutile atît din text, cît şi din muzică.

Exerciţiul continuu, exigenţa în muncă — iată condiţiile spre desăvîrşirea artistică. Pentru un colectiv format în majoritate din neprofesionişti, acest obiectiv trebuie să fie mai viu ca oriunde. Rămîne ca un fapt deosebit de pozitiv, orientarea spre actualitate — chiar cu scăpările arătate — și prezența teatrului în viața satului prin deplasările permanente pe care le efectuează.

Mihai Crișan

ÎNTÎLNIRE CU SHAKESPEARE

În cadrul unei deplasări făcute cu puțin timp în urmă de Teatrul Municipal cu piesa *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, interpreții spectacolului au fost surprinși în chip plăcut de călduroasa primire care li s-a făcut în unul din orășelele muncitorești din regiunea Ploiești.

Înainte de ridicarea cortinei, au dat năvală pe scenă un grup de pionieri pe fețele cărora înfloreau surîsul și emoția. O mică oratoare cu un glas cristalin și nuanțat, după ce tradiționala trompetă și tobă au amuțit, a rostit un adevărat discurs.

„Iubiți oaspeți,

„Permiteți-mi vă rog, ca în numele pionierilor, școlarilor și părinților noștri din această comună, cu inima deschisă să vă spunem „Bine ați venit în mijlocul nostru". Părinții noștri, dintre care unii poate că în această clipă mai lucrează încă în ateliere, ne-au trimis să vă întîmpinăm cum se cuvine. Și noi știm s-o facem pioniereşte, cu tinerețea în suflet, cu zîmbetul pe buze. Din partea noastră, dragi tovarăși, cele mai calde cuvinte de bun venit, întruchipate în tradiționalul nostru „Salut voios de pionier", iar ca încheiere, o rugăminte pe care o exprimă prin noi părinții noștri: să veniți cît mai des în mijlocul nostru pentru că vizita dvs. este una din deosebitele bucurii pentru mari și mici, deopotrivă".

Mai emoționați decît pionierii, actorii au luat la rîndul lor cuvîntul, spre a mulțumi pentru aceste urări de bun venit, făgăduindu-le că vor veni cît mai des.

Cele două spectacole date aici au avut o recoltă bogată de spectatori și aplauze. Publicul — format aproape în exclusivitate din muncitori — s-a dovedit a fi extrem de sensibil și pasionat pentru teatru. Reacțiile la replicile pline de savoare și tîlc ale comediei shakespeareene se nășteau cu aceeași promptitudine cu care se ivește scînteia atunci cînd lovești cremenea cu amnarul. După cîte am putut să aflu, informațiile despre Shakespeare pe care le au muncitorii de acolo, sînt foarte bogate. Departe de a se limita numai la date biografice și titluri de opere, ele se întind, dincolo de aceste hotare, spre cunoașterea și înțelegerea semnificațiilor operei sale în general, precum și spre pătrunderea sensurilor filozofice și poetice ale principalelor sale opere. Și acest lucru nu apare deloc surprinzător, dacă vom ține seama de afirmația pe care mi-a făcut-o cîndva, bibliotecarul unui club muncitoresc: „Unii din cei mai solicitați autori aflați în bibliotecă sînt Shakespeare și cei care au scris despre el". Un semn al prețuirii de care se bucură marele Will și, în același timp, o dovadă care confirmă cît de bogate sînt roadele revoluției culturale în țara noastră.

I. R.

teatrul de amatori

DIN ÎNSEMNĂRILE UNUI INSTRUCTOR ARTISTIC

Era o zi luminoasă de primăvară, în aprilie 1954, cînd am plecat în satul Nicolae Bălcescu, ca instructor artistic, trimisă de Teatrul Tineretului.

Am coborît din tren, îndreptîndu-mă spre școala unde se afla directorul căminului cultural, profesorul Traian Dimitriu. De la prima întîlnire, profesorul Dimitriu m-a pus la curent cu situația culturală a satului:

— Țăranii de aici sînt dornici să făurească o echipă bună de teatru. Le place să citească. Iubesc căminul. Au montat împreună cu mine *O noapte furtunoasă*.

Foarte curînd, m-am convins singură că oamenii sînt însetați de cultură. Dar mai ales, iubesc teatrul:

— La noi, cînd n-avem teatru duminica, e trist — mi-a spus un țăran vîrstnic.

Biblioteca aflată alături de cămin, era foarte solicitată de numeroși săteni, mai ales de cei tineri. Primul lucru pe care l-am făcut venind la București, a fost să-i propun directorului teatrului nostru să înjghebăm pentru săteni o bibliotecă ceva mai mare. Darul a constituit o nespusă bucurie pentru ei.

Am fost impresionată cînd am aflat că acești tineri, deși au muncit la cîmp de la patru dimineața, au venit — absolut toți — la teatru. Primele lor mărturisiri au fost nespus de plăcute: că vor să ajungă și ei o echipă cu faimă, cum sînt acelea de care citesc în ziar; mă asigurau că vor munci cu rîvnă și că nu vor ieși din cuvîntul meu...

Pe membrii echipei i-am cunoscut exprimîndu-se în cuvintele din *O noapte furtunoasă:* onorabile, stimabile, musiu... Profesorul mi-a spus că au avut un mare succes cu această piesă, pe care au reprezentat-o de nenumărate ori și că oamenii din sat cer s-o mai vadă, mulți dintre ei cunoscînd pasaje întregi pe de rost.

Ne-am hotărît să începem munca comună în vederea concursului, cu piesa *Mitrea Cocor*. Întîi și întîi i-am cercetat pe toți cu atenție, să văd dacă am interpreții indicați și, în special, pe Mitrea. Unii, mai „înfipți", îmi puneau tot felul de întrebări și-mi povesteau despre ei, despre actorii pe care îi cunoșteau, despre filmele pe care le-au văzut la București, despre dragostea lor de teatru... Parcă ne cunoșteam de cînd lumea...

Le-am citit deci *Mitrea Cocor* și, după aceea, le-am cerut părerea. Textul le-a plăcut, dar se întrebau: o să putem noi juca?

— Sigur, le-am spus eu convinsă. Totul e să mă ascultați și să veniți regulat la repetiții.

Repetițiile la masă au mers mai bine decît m-am așteptat. Cînd am trecut însă la mișcare, lucrurile s-au complicat. Majoritatea au pierdut tonul firesc, mișcarea era rigidă, artificială. Ridicarea unei mîini, ca și orice mișcare elementară, devenise o adevărată problemă. Pe unii timiditatea îi paraliza, la alții volubilitatea era exagerată. Scenele de dragoste, în special, dintre Mitrea și Nastasia, au cerut mult timp, migală și răbdare. Interpreta a vărsat multe lacrimi, iar interpretul lui Mitrea, la un moment dat, a renunțat să mai vină. Le era jenă să se îmbrățișeze, să se uite unul în ochii celuilalt. Apoi, învățarea mișcării adecvate pentru rolurile de bătrîni a fost cît se poate de anevoioasă. Greutăți am întîmpinat și în distribuirea rolurilor negative: boierul Treinasuri, Cîrciumarul. Am constatat că e o psihologie generală în privința rolurilor negative, că actorii amatori din sat au o repulsie pentru ele. Nimeni nu le voia. Explicațiile mele, toată strădania mea păreau zadarnice. Oamenii erau convinși că e bine cum fac ei și admiteau numai foarte mici îndreptări. Consimțeau să repete o dată, de două ori, dar cînd au văzut că reveneam de cinci și de zece ori asupra unei fraze, a unui gest, s-au plictisit, s-au enervat și au început chiar să dezerteze... Credeau că totul constă în memorare. Deși le-am explicat cu de-amănuntul cum trebuie să interpreteze și ce înseamnă crearea unui rol, mi s-a părut că nu vor să mă creadă. A trebuit să bat puțin în retragere și să-i las în ale lor, cît se putea; altfel, pierdeam bătălia. Am depășit această fază numai după ce membrii echipei au venit la teatru, la București, și au asistat la o repetiție. Cînd au văzut cum actori mari, unii dintre ei oameni vîrstnici, erau întorşi de nenumărate ori de regizor, care uneori se mai enerva şi... se răstea la ei, ceea ce nu mi-aş fi îngăduit să fac eu niciodată faţă de dînşii, s-a produs un reviriment total în muncă, au devenit mai maleabili, mai atenţi la indicaţiile mele şi, în consecinţă, rezultatul se vestea a fi altul.

Împreună cu echipa am vizitat atelierele, unde amatorii au văzut cum se lucrează un decor, un costum, şi au cunoscut o garderobă de teatru. Ei s-au înapoiat înzestraţi chiar cu decoruri şi accesorii pentru scenă.

În afară de aceasta, teatrul nostru a prezentat spectacole în satul Nicolae Bălcescu, fost Presna, sat în care pînă la noi, niciodată n-a pus piciorul o trupă de artişti profesionişti.

Dar, partea cea mai grea a muncii mele în acea etapă a constituit-o, după mişcarea scenică, grima. Tovarăşul profesor Traian Dimitriu le pusese mustăţi de cîlţi, la *O noapte furtunoasă,* şi le adîncise uşor, cu cărbune sau cu capete de chibrituri arse, trăsăturile obrazului. De la această grimă primitivă la machiajul veritabil, a fost desigur un pas serios. Moş Triglea, personaj interpretat de un băieţandru de 17 ani, sau chiaburul trebuiau machiaţi foarte serios pentru a da veridicitate personajelor. Nici prin gînd nu mi-a trecut, însă, că această operaţie ar putea să-i supere şi să-i jignească atît de mult, cum s-a întîmplat.

Dimpotrivă, am crezut că-i va amuza chiar. Le-am adus grimoane, peruci, mustăţi de la teatru. Cînd s-au văzut însă în oglindă, s-au mîniat de faptul că i-am maimuţărit, s-au supărat pe mine şi mi-au vorbit chiar răstit. Unul a luat o batistă şi, vrînd să se şteargă, s-a mîzgălit pur şi simplu; altul a procedat la fel cu dosul mînecii de la cămaşă. Mă vedeam în neplăcuta situaţie de a nu putea da spectacolul pentru care am muncit împreună cu profesorul Dimitriu, mult şi greu. Preludiul primului spectacol, care a avut mult succes, n-a fost prea promiţător. Interpreţii, enervaţi, nu voiau să intre în scenă, toţi erau bosumflaţi, morocănoşi. Dar, totul e bine cînd se termină cu bine, mi-am zis, cu un suspin de uşurare după atîtea emoţii, cînd în sală răsunau ropote de aplauze în timpul şi la sfîrşitul spectacolului.

Şi amintindu-mi de începuturi, azi cînd îl văd pe Titu Mărăcine, interpretul lui Oswald din piesa *O întîmplare* de Horia Lovinescu, cum îşi încearcă mai mult singur machiajul, pînă cînd i se spune că e bine, şi în special nasul cu „nasenkit", pe care l-am adus de la teatru, mă uit bucuroasă la el, bucuroasă că am ajuns aici şi uit toate greutăţile.

Mitrea Cocor, primul spectacol la care am contribuit, a fost un succes, lucru confirmat de numeroasele spectacole prezentate în sat, în satele vecine, apoi, de concursul de la Bucureşti, unde am obţinut menţiune pe ţară.

E cazul aici să pomenesc de turneele echipei artiştilor amatori din satul Nicolae Bălcescu. Dat fiind că echipa se bucură de un bun renume în toată regiunea, este mereu solicitată la festivalurile căminelor din satele vecine. Pe orice timp, echipa încarcă decorurile (cele improvizate cu măiestrie în sat, sau cele donate de teatru, care au produs un efect deosebit) în căruţe, apoi urcă şi ei, şi o pornesc în satele vecine: Lehliu, Paicu, Fîntîna, Răzvan etc. E de admirat cu cîtă dragoste se duc oriunde sînt chemaţi să dea spectacole.

În decursul acestor cinci ani, repertoriul echipei s-a îmbogăţit, spectacolele au devenit tot mai numeroase şi, fără falsă modestie, fiecare interpret a marcat un progres calitativ. Le-au plăcut şi au jucat *Răfuiala, Gardul, Bărbatul fără opinci* şi, în special, le plac şi joacă piesele într-un act ale lui Lovinescu. În piesa *Oaspetele din faptul serii,* pioniera Mioara Zamfirescu a repurtat un remarcabil succes ca interpretă a fetiţei Yvette, obţinînd premiul special la concursul de la Bucureşti.

Echipa Căminului „Nicolae Bălcescu" cere şi aşteaptă însă piese noi. Membrii echipei mă roagă mereu să le aduc de la Bucureşti piese mai bune şi mai frumoase. Cum tovarăşul profesor Traian Dimitriu are şi darul scrisului, el a compus textul cîtorva numere pentru spectacolele brigăzilor de agitaţie, care au avut un răsunet favorabil, aducînd o serioasă — şi pe plan artistic valoroasă — contribuţie la lichidarea lipsurilor din sat, la lămurirea oamenilor şi la grăbirea procesului de colectivizare. Toată activitatea culturală a satului este axată de fapt pe aceste obiective majore.

Sînt sigură că nu aş fi ajuns la rezultatele frumoase de astăzi dacă n-aş fi avut concursul directorului şcolii, profesorul T. Dimitriu, un tovarăş nespus de priceput şi de inimos, precum şi ajutorul Teatrului Tineretului, care a stimulat neîncetat această echipă. Între Teatrul Tineretului şi echipa artiştilor amatori din satul Nicolae Bălcescu s-au creat relaţii în adevăr frăţeşti.

* * *

Căminul cultural a devenit locul preferat de întîlnire al tineretului. Aici există radio, şah, ziare, reviste etc. Un bătrîn din sat mi-a spus într-o seară după repetiţie, cînd toată echipa mă conducea la gară: „Ehei, ce timpuri au apucat tinerii de astăzi: șah, sport, radio, se duc la București cu teatrul și acolo văd alt teatru. De!"

Au trecut cinci ani. Astăzi, toate sînt deosebite față de atunci. S-a creat gospodărie colectivă în sat. Căminul s-a mărit, își desfășoară activitatea într-un locaș mai mare și mai frumos. În decursul acestor cinci ani, și oamenii au evoluat. S-a transformat mentalitatea lor, conștiința lor, iar echipa de acum cinci ani, compusă din tineri inimoși și entuziaști, azi, datorită unei munci perseverente, a ajuns fruntașă, dobîndind premii la toate concursurile. Bucuria lor e și a mea.

Polixenia Carambi

STUDENȚII-ACTORI

Concursurile teatrale studențești au devenit evenimente de seamă în viața artistică studențească. Și observăm cu satisfacție că sporește și importanța lor în ansamblul activității mișcării artistice de amatori din țara noastră.

Există un principiu care nu mai suferă discuții: repertoriul trebuie să corespundă intereselor creatoare ale formațiilor teatrale. De aceea, ne-am fi așteptat de la echipele teatrale studențești la mai multă preocupare pentru capitolul esențial al unui repertoriu: dramaturgia contemporană, autohtonă, de actualitate. Piesele contemporane, tinerești, capabile să cucerească pe spectatori dar și pe actori, sînt aproape, prin suflul vieții noi pe care îl degajă, de preocupările studențimii. Ce actor-student n-ar fi bucuros să facă să răsune pe scenă replica optimistă a omului zilelor noastre? Și totuși, chiar și formații încercate, ca cea a Universității „C. I. Parhon", s-au dovedit deficitare la acest capitol. Alegerea piesei *Institutorii* de Otto Ernst nu s-a dovedit prea fericită. Cu siguranță că fantezia creatoare a actorilor s-ar fi manifestat cu mai multă vigoare într-un spectacol cu o piesă de actualitate. Este adevărat că există o situație destul de precară în ceea ce privește repertoriul destinat formațiilor artistice studențești. Piese cu un asemenea specific sînt aproape inexistente.[1] După *Institutorii*, *Rădăcini adînci* de James Gow și Arnold d'Usseau și *Cineva trebuie să moară* de Al. Mirodan, colectivul de teatru s-a oprit la piesa *Ziariștii*, dovedind într-un spectacol valoros ce înseamnă o alegere reușită.

Comedia în trei acte *Musafiri nepoftiți* de M. Stehlik nu s-a bucurat de o întruchipare firească, cu toată risipa de eforturi din partea interpreților. Echipa de teatru a Institutului de Arhitectură „Ion Mincu", formată cu puțin timp înaintea intrării în concurs, din elemente care făceau pentru prima oară cunoștință cu scena, n-a putut să adîncească sensurile ideologice ale lucrării dramaturgului ceh. Am aflat cu surprindere că aceeași echipă se pregătește să monteze *Platon Krecet*, lucrare de o intensitate dramatică deosebită, care depășește categoric resursele artistice actuale ale acestui colectiv. Este adevărat că îndrăzneala este un atribut al tinereții. Dar susținerea nejustificată a unor asemenea alegeri nefericite nu trebuie să ambiționeze pe nimeni. De ce nu se orientează studenții, în alegerea repertoriului lor, înspre lucrări dramatice de tipul pieselor lui Rozov, de pildă, corespunzătoare și prin problemele lor, și prin construcția lor, înțelegerii, aspirațiilor și... puterilor artistice ale colectivelor studențești de teatru?

Renunțînd la combinații convenționale, urmărind să imprime o notă cît mai firească liniei de întruchipare scenică, manifestînd un efort analitic de înțelegere a conținutului de idei al lucrărilor dramatice, colectivul de regizori de la Universitatea „C. I. Parhon" a conceput cîteva spectacole interesante. Piesa *Rădăcini adînci* de James Gow și Arnold d'Usseau a devenit o sinceră pledoarie de actualitate în apărarea omului de culoare, o incisivă demascare a faimoasei democrații de peste ocean. Drama negrului Brett Charles, veteran al celui de al doilea război mondial, a depășit cadrul unei întîmplări strict individuale. Regia a evitat ieftinul umanitarism. Pe scenă se dezbat probleme grave, iar spectatorii devin nu numai martori, dar și acuzatori ai unui sistem de viață care a rafinat cu multă fantezie dreptul oprimării omului de către om. Este meritul regiei (Aurel Tunsoiu de la Teatrul Municipal și doi amatori: Gicu Antofi, student la Facultatea de filozofie, și Sergiu Andon, student la Facultatea de științe juridice) că a reușit să diferențieze în însuși tabloul larg creionat de dramaturg, nu numai taberele care acționează, dar și amănunte expresive de natură să contribuie la exprimarea ideii de bază a spectacolului.

Concepția unitară în tratarea scenică a lucrării dramatice s-a vădit mai cu seamă în spectacolul *Ziariștii*. În această operă, răsună puternic noul; piesa lovește în tot ce e rutină și standardizat, cheamă la inițiativă și vigilență. Regia a imprimat (în mare măsură) omogenitate stilului de joc al tinerilor actori. Și dacă s-ar fi evitat momentele de crispare și de poză din actul al III-lea, dacă întreg spectacolul ar fi avut alertețea și prospețimea primului act, desigur că reușita ar fi fost deplină.

---

[1] N-ar putea oare revista „Viața studențească" și Casa de Cultură a Studenților să inițieze un concurs literar de piese într-un act (sau mai multe), inspirate din viața nouă a studențimii? Sînt sigur că un asemenea concurs ar stîrni un deosebit interes.

Am mai remarcat eforturile regizorilor Lia Niculescu (Institutul de Petrol, Gaze și Geologie), Guriță Constantin (I.M.F.), Cornelia Mănescu (Institutul Agronomic) și Gheorghe Angheluță (I.S.E.P.). În proporții diferite, regizorii (în majoritatea lor, actori profesioniști sau studenți la Institutul de Teatru și Cinematografie „I. L. Caragiale") s-au străduit să imprime firescul în comportarea scenică, să corecteze facilitatea vorbirii și gesticulației. Trebuie remarcată colaborarea fructuoasă dintre regia artistică și cea tehnică în urmărirea efectelor sonore, mijloacele stereofonice mărind puterea de sugestie a unor tablouri și contribuind la crearea unei atmosfere prielnice (*Rădăcini adînci, Cineva trebuie să moară, Chestiuni familiare, Steaua fără nume*). Am apreciat mai cu seamă calitatea sonorizării din cadrul primului act al piesei *Steaua fără nume* (cu ajutorul unei game întregi de sunete și zgomote realizate cu inventivitate, a fost însuflețită atmosfera proprie micuței gări de provincie).

Am amintit un fapt interesant : majoritatea interpreților au făcut cunoștință cu scena, cu prilejul recentului concurs. Dacă acest fenomen, nu lipsit de semnificație, mărturisește atracția pe care o exercită arta teatrală asupra studenților, nu e mai puțin adevărat că munca regizorilor a fost adesea epuizantă. A-l învăța pe actorul amator ce înseamnă disciplina de teatru, a-i dezvălui în mod concret valoarea unei dicțiuni și gesticulații corecte, a nu-i permite să joace emfatic, neverosimil, a-l familiariza cu a.b.c.-ul machiajului ș.a. înseamnă zeci de ore de muncă comună, de repetiție obositoare, pe text și în afara textului. Am asistat la o asemenea repetiție a actorilor de la Universitatea „C. I. Parhon", într-o noapte, tîrziu, spre zori. E cu adevărat minunat entuziasmul acestui colectiv. Văzîndu-i pe scenă, nici nu bănuiești cîtă trudă, cîte căutări ascund fiecare gest, masca, grima, mersul, intonațiile. Gicu Antofi (interpretul scriitorului Howard Merrick din *Rădăcini adînci,* și al lui Cerchez din *Ziariștii*), Puiu Alexandru (student în anul IV al Facultății de fizico-matematici), în rolul senatorului Elsworth Langdon din *Rădăcini adînci*, Serghei Celac (anul III engleză) în rolul utecistului din *Cineva trebuie să moară*, și Brînduș din *Ziariștii*, Irina Carmen-Tudose (anul III franceză) în rolul Bellei Charles din *Rădăcini adînci*, și Toth din *Ziariștii*, Cornel Cristian (anul IV critică literară) în rolul avocatului Roy Maxwell din *Rădăcini adînci*, și al reporterului Romeo din *Ziariștii*, au jucat nuanțat, cu inteligență, scoțînd în relief trăsăturile sufletești ale personajelor interpretate. De la imaginea exterioară și pînă la cel mai simplu gest, Puiu Alexandru a reușit de pildă să creeze în mod plastic chipul cinic al senatorului dintr-un stat din sudul Americii. Pîndit în permanență de retorism, tînărul actor a reușit să evite schematizarea personajului, concentrînd jocul în sublinierea unei trăsături esențiale. În scena înfruntării dintre Merrick și Langdon, actorul a dezvăluit în mod veridic ura sălbatică de care e stăpînit senatorul împotriva oamenilor de culoare, împotriva ideilor progresiste. S-au mai remarcat în spectacolele prezentate în cadrul concursului, Ion Păcuraru (anul II I.S.E.P.), în rolul Profesorului din *Steaua fără nume*, Laurențiu Mihăilescu (Inst. Agronomic), interpretul lui Barbarosa din *Nota zero la purtare*, George Tudor (anul III geo-fizică) în rolul bătrînului Goujon din *Oaspetele în faptul serii*. Este greu însă să-i amintești pe toți.

Au existat poticneli, au fost și greșeli.

A fost însă un concurs al tinereții, care s-a manifestat impetuos, dovedind un real interes pentru teatru.

Alexandru Nichita

REZULTATELE CONCURSULUI

Locul I și titlul de laureat : Colectivul de teatru al Universității „C. I. Parhon"
„ *II :* Institutul Medico-Farmaceutic și Institutul Agronomic „N. Bălcescu"
„ *III :* Institutul de Petrol, Gaze și Geologie și Institutul de Construcții

INDIVIDUAL :

Titlul de laureat : Serghei Celac, Gicu Antofi, Irina Carmen-Tudose, Universitatea „C. I. Parhon"
Titlul de fruntaș : Laurențiu Mihăilescu, Institutul Agronomic ; Repan Alex., Ivănescu Ion, Universitatea „C. I. Parhon" ; Radu Năstase I. M. F. ; George Tudor I.P.G.G. ; Sergiu Andon, Nelu Stan, Puiu Alexandru, Universitatea „C. I. Parhon"

Însemnări

UN ÎNCEPUT DE DRUM...

Dincolo de semnificaţia unei premiere, spectacolul *Racheta lui Tudorică* de la Teatrul Palatului Pionierilor mai are şi un alt tîlc: într-un anumit sens, aceasta e poate prima piatră de temelie la edificiul viitorului teatru pentru copii, atît de mult dorit şi aşteptat. Piesa datorată lui H. Nicolaide şi Jack Fulga, pe care-i cunoaştem mai ales ca pe nişte încercaţi revuişti, poartă întrucîtva pecetea genului cu care autorii ei sînt mai familiari. Construită pe linia şi în coordonatele unei farse, piesa ne relatează întîmplările lui Tudorică, neobosit iscoditor de invenţii, pe care-l depăşesc însă cunoştinţele şi capacităţile creatoare. Captivat de lecturile din Jules Verne, Tudorică visează la o călătorie în lună, pe care practic vrea să o efectueze cu o construcţie de „tip propriu", propulsată de o încărcătură de praf de puşcă. Parte din prietenii săi se lasă captivaţi de ideea „inovaţiei", alţii îşi dau seama că nu e vorba decît de o utopie şi caută să-l tempereze. Un bunic bun şi prietenos se amestecă în jocurile copiilor, oferindu-le complicitatea sa. Momentul de vîrf al comediei îl constituie împrejurarea în care copiii, înainte de a porni cu racheta, adorm furaţi de vraja unui pahar cu vişinată în care a fost dizolvat un somnifer. Părinţii au hotărît să le facă o farsă. Adormiţi, îi transportă într-o pădure lîngă Bucureşti, unde vor face cunoştinţă cu o serie de personaje de coşmar — locuitorii lunii — de fapt părinţii deghizaţi şi mascaţi. După cîteva „încercări", copiii vor primi lecţia de a nu mai porni în acţiuni şi întreprinderi care le depăşesc puterile.

Piesa are elemente valoroase, ea surprinde cu umor unele trăsături caracteristice ale copiilor, setea lor de cunoaştere, îmbinarea elementelor de joc cu cele ale ştiinţei.

Piesa devine discutabilă însă, din momentul în care ea presupune un anumit element de „absurd", un convenţionalism tributar unui gen de farse puţin desuet. E greu de crezut în toată întîmplarea cu adormitul copiilor şi mai ales peripeţiile lor, petrecute în lună. În măsura în care toate aceste elemente sînt judecate revuistic, ele îşi pot găsi o oarecare justificare; în cadrul unui text dramatic conceput însă ca *piesă*, ele fac corp străin faţă de restul elementelor dramatice şi nedumiresc. În acest sens, piesa lui H. Nicolaide şi Jack Fulga e într-un fel un amestec de genuri neorganic sudat, şi din această pricină insuficient de operativ, în ceea ce priveşte acţiunea educativă asupra micilor spectatori. Hazul de dragul hazului şi poanta gratuită nu au fost complet înlăturate, după cum morala finală nu e suficient de limpede şi clară.

Prezenţa micului erou — pionierul — pe scenă, dezbaterea dramatică a unor probleme actuale ale copiilor, iată principalul merit al acestei piese, cu toate că realizarea ei artistică nu e încă destul de izbutită.

Cei doi autori au pornit la desţelenirea unui teren de la care se aşteaptă roade şi mai fertile. Teatrul Tineretului a patronat această acţiune destul de modest, prin cîţiva actori mai puţin distribuiţi la „sediu" şi prin elementele de decor.

Mihai Radoslavescu, regizorul piesei, a adunat însă cîţiva pionieri, talente autentice, care s-au dăruit cu rîvnă interpretării unor roluri în care au reuşit, cei mai mulţi, să întruchipeze personaje veridice. Cu mijloace modeste încă, acest început de drum se cere continuat şi, mai ales, sprijinit cu mai multă eficienţă decît pînă acum de tutorele său: Teatrul Tineretului.

Al. P.

UN MUZEU CARE NU-ŞI GĂSEŞTE... LOCUL

Muzeul Teatrului Naţional din Iaşi, care a fost înfiinţat în anul 1952, nu mai are local. Piesele numeroase — unele deosebit de valoroase — ale acestui tezaur preţios pentru istoria mişcării noastre teatrale sînt expuse degradării, deoarece, în momentul de faţă, se află depozitate „provizor" în podul teatrului şi în alte locuri necorespunzătoare. E un provizorat care durează prea mult, adică de la inaugurarea sălii, după renovarea radicală din cursul anului 1958. Pînă atunci, muzeul funcţiona în fostul fumoar, sub supravegherea unui custode care dădea şi explicaţiile necesare vizitatorilor.

Pînă la găsirea unei soluţii mai bune, piesele şi documentele atît de interesante, aflătoare în posesia acestei unităţi de cultură, ar trebui instalate tot acolo (în fumoar), cu atît mai mult cu cît această sală somptuoasă n-ar avea decît de cîştigat dacă ar fi mobilată cu portretele, textele de piese, documentele, memoriile, obiectele de scenă care au aparţinut înaintaşilor glorioşi ai celei mai vechi scene din ţară.

N. B.

PRIMUL SPECTACOL - PREMIERĂ !

„Teatrul X vă invită să luaţi parte la premiera piesei Y..." şi invitaţiile sosesc la teatre ; din redacţii, instituţii, întreprinderi, organe de stat... Premieră înseamnă primul contact al spectacolului cu publicul. Prima emoţie, prima verificare !... Cu această ocazie se va constata în ce măsură munca depusă în timpul repetiţiilor e reuşită, în ce măsură spectacolul e pus sau nu la punct...

Cu toate aceste date bine cunoscute (derivînd chiar din cuvîntul *premieră)*, cei invitaţi la „premieră" constată că piesa Y se joacă de vreo două-trei săptămîni, iar teatrul nu s-a hotărît decît cu întîrziere la programarea spectacolului cu invitaţi. Care poate fi explicaţia ? Ori spectacolul nu era pus la punct la primul contact cu publicul şi direcţiunea consideră că mai are nevoie de un oarecare „rodaj", ori sînt alte cauze care determină conducerea respectivului teatru să dea „premiera" la... al zecelea spectacol.

Explicaţia nu e deloc misterioasă. Cauza e aceea pe care am arătat-o mai sus. Teatrul consideră că, în cele cîteva reprezentaţii pe care le mai dă pînă să invite „presa" şi oamenii de specialitate, spectacolul capătă calităţi pe care nu le avea iniţial la prima reprezentaţie. Actorii vor juca mai siguri pe ei, resorturile tehnice vor funcţiona mai prompt etc. S-ar putea să fie ceva adevărat. Dar se pune o întrebare : cu ce e vinovat publicul primelor spectacole — pînă se pune totul la punct pe parcurs — de faptul că un spectacol a intrat în seria reprezentaţiilor fără să fie finisat ? De ce trebuie ca spectatorul care-şi cumpără bilet, spectatorul faţă de care ar trebui să avem aceeaşi — dacă nu o sporită — consideraţie ca şi faţă de „invitaţi", să suporte faza de „rodare", care înseamnă, practic, spectacole mai slabe decît cel oferit invitaţilor ?

Personal, cred că un spectacol nu se poate repara pe drum, adică în decursul reprezentaţiilor. Ceea ce era greşit iniţial, rămîne greşit ! E adevărat că actorii cîştigă o oarecare siguranţă, care s-ar putea însă obţine încă de la repetiţiile generale. Dacă, de pildă, o comedie are nevoie de un contact prealabil cu publicul, se poate organiza o „generală" sau două cu public (ca la repetiţiile generale de la Filarmonică). Publicul e prevenit că asistă la o repetiţie generală, constată unele defecte ce s-au ivit pe drum, în schimb „tensiunea" de spectacol se obţine pentru actori şi tehnicieni, cu public în sală. Iată o rezolvare echitabilă. Iar primul spectacol devine astfel într-adevăr premieră.

Din păcate, însă, se întîmplă destul de des să se arunce în focul reprezentaţiilor spectacole care nu sînt încă finisate. Termenul premierei fiind presant (cu toate că nu e totul gata), actorii, tehnicienii sînt „aruncaţi" în spectacol, cam aşa cum se întîmplă cu copiii care nu ştiu să înoate şi sînt azvîrliţi în mijlocul unei ape : descurce-se fiecare cum poate.

De ce, cînd avem termene absolut precise în faţa noastră, nu sînt puse la punct toate lucrările, sau cel puţin marea lor majoritate ? Soluţia ? Ar trebui dusă lupta ca, încă de la repetiţiile generale, teatrul să fie în măsură să invite fără reticenţe reprezentanţii presei. Deviza teatrelor ar trebui să fie : *primul spectacol-premieră*, ca apoi să fie valabilă deviza mult dorită : *fiecare spectacol — o premieră !*

M. R.

...SĂ RĂSARĂ BUSUIOC !

Duminică, 29 martie 1959, orele 14½ colectivul piesei într-un act *Der grosse Kürbis* (Dovleacul cel mare), de la secţia germană a Teatrului de Stat din Sibiu, aştepta camionul care trebuia să-l transporte la *Turnişor*, la gospodăria agricolă colectivă din acea localitate, pentru un spectacol. Minutele trec, se face ora 15, apoi, 15¼, 15½... După o aşteptare de peste o oră, responsabilul secţiei, Hans Binder, ordonă „rupeţi rîndurile" şi „liber" ! Camionul nu venise şi nici nu urma să mai vină. Camionul aparţinea G.A.C.-Turnişor şi fusese oferit de conducerea gospodăriei. După cîteva ceasuri, un telefon răzleţ anunţa că în sala de festivităţi din Turnişor s-ar fi întrunit, la un moment dat, în aşteptarea spectacolului, vreo 300 de colectivişti.

Tot duminică, tot 29 martie 1959, dar la orele 18: colectivul piesei *Mielul turbat*

(Das tolle Lamm), de la aceeaşi secţie, aştepta camionul — de data aceasta al teatrului — care urma să-l transporte la *Tălmaci*, unde la orele 20 fusese programat un spectacol. Minutele trec, se face ora 18½, apoi 18¾, 19, 19½... Victorie! Soseşte camionul, care în prealabil transportase decorurile la Tălmaci. Le-a transportat ? Nici poveste: se întoarce cu decorurile intacte, aşa cum le-a dus. De ce ? Urmează o „delicioasă" explicaţie a maşiniştilor însoţitori: decorurile n-au intrat. Unde n-au intrat? În scenă ? Nu se poate: doar s-au făcut măsurătorile exacte, decorul încape şi în înălţime şi în lăţime. Atunci ? Decorurile nu încap... *pe uşa* care duce la scenă! Să turbeze mielul, nu altceva!

Din nou „rupeţi rîndurile", din nou „liber", mai ales că începuse să şi plouă.

În privinţa răspunderilor, n-am mai putut stabili nimic. Poate că nu e tîrziu. Am aşteptat 2—3 ceasuri în ploaie, mai putem aştepta încă 2—3 luni acasă, la adăpost.

Atîta doar că secţia germană a Teatrului de Stat din Sibiu a realizat într-o singură zi — record! — două deplasări... tot pe loc, pe loc, pe loc!...

Fl. P.

METAFORĂ ?

Ştiut este că, pînă la epilog, piesa *Nota zero la purtare* aduce imagini din şcoala secundară a anilor 1945-46, ilustrînd acţiunea utecişţilor care au luptat pentru schimbarea stărilor de lucruri din sistemul de învăţămînt, pe atunci încă burghez. În spectacolul *Nota zero la purtare* (Betragen: ungenügend) al Teatrului German din Timişoara, regizorul Dan Radu Ionescu şi scenograful Constantin Răpeanu s-au străduit — şi în general au reuşit — să dea relief ideilor şi problemelor piesei, precum şi o ambianţă scenică propice. Numai că de la ultimul tablou la epilog au închipuit o trecere cam ciudată.

În clasa de liceu din 1945, pe pereţi atîrnă portretele a trei clasici ai literaturii romîne: *Slavici, Vlahuţă* şi, dacă nu mă înşel, *Anton Pann*. În clasa cea nouă, a reîntîlnirii după zece ani (1955) a absolvenţilor, toate aceste tablouri au dispărut fără urmă. S-ar deduce, în mod logic, că schimbările produse în şcoala noastră nouă s-au tradus — printre altele — şi cu alungarea clasicilor literaturii. E adevărat lucrul acesta ? Cîtuşi de puţin!

Dacă ţin neapărat să accentueze prin metaforă sau simboluri scenografice o evoluţie, să marcheze transformările revoluţiei noastre culturale, realizatorii de spectacole ar trebui să se gîndească ceva mai atent şi să-şi aleagă mijloacele de expresie din zestrea bogată pe care o oferă *cu adevărat, efectiv,* realitatea. Nu să născocească, după inspiraţii străine, ba chiar contrare realităţii, motive ce pot da loc la interpretări eronate, falsificatoare.

Să fie atît de grea o documentare reală, făcută cu respect pentru adevăr, la o piesă contemporană ca *Nota zero la purtare ?*

S. G.

TOTUŞI: CE REPERTORIU FIXĂM ŞI CE JUCĂM ?

O serie de teatre ne-au sezisat că în articolul *Ce repertoriu fixăm şi ce jucăm ?* publicat în numărul 3 al revistei noastre, sub semnătura lui C. Paraschivescu, s-au strecurat unele inadvertenţe de domeniul informaţiei, atribuindu-se un număr exagerat de premiere restante teatrelor: German-Sibiu, Bacău, Armatei, Naţional-Cluj, German-Timişoara, Municipal, Naţional-Bucureşti, Naţional-Iaşi, „Nottara", Maghiar-Oradea, Satu-Mare. Întrucît la data redactării articolului — 1 februarie 1959 — aceste colective îşi îndepliniseră o parte din sarcinile prevăzute, facem aici rectificarea cuvenită, mulţumind totodată teatrelor care ne-au atras atenţia asupra unor date statistice insuficient controlate (German-Sibiu, Bacău, Armatei, prin scrisori adresate redacţiei, şi Naţional-Cluj, prin „Tribuna").

Considerăm însă că, în esenţă, problemele ridicate de articol au fost îndreptăţite. Autorul s-a referit la nenumăratele fluctuaţii care au caracterizat pînă în luna februarie repertoriul stagiunii în curs, susţinînd necesitatea respectării sarcinilor prevăzute în plan. Oare, însuşi faptul că instabilitatea repertoriului a înlesnit tocmai strecurarea unor date eronate, nu constituie un argument care pledează pentru consecvenţă în producţia artistică ?

Făcînd rectificările cuvenite, revenim totuşi asupra semnalării noastre şi repetăm întrebarea: ce repertoriu fixăm şi ce jucăm ?

meridiane

PEISAJ TEATRAL DIN CAPITALA R. P. BULGARIA

În ultimii 15 ani, capitala R. P. Bulgaria a luat un drum ascendent, vertiginos. Sofia creşte văzînd cu ochii. De acum trei ani, de cînd am vizitat pentru prima oară ţara vecină, şi pînă azi, Sofia a crescut şi s-a dezvoltat ca un oraş de poveste. Cu trei ani înainte, centrul de azi nu exista. Acum, nenumărate clădiri masive cu multe etaje încing cîteva pieţe cu parcuri, ca un brîu bogat, incrustat cu ornamentaţii. In acest centru nou se află aproape toate ministerele, un nou hotel al „Balkanturist"-ului, un magazin universal imens împărţit pe cinci etaje, în care se găseşte totul de la automobile pînă la ace de cusut.

E o adevărată bucurie să te plimbi prin Sofia. La fiecare pas te întîlneşti cu noul, cu construirea socialismului... 9 septembrie 1944 e data de cînd pe străzile Sofiei, cu fiecare zi ce trece, se scrie istoria Bulgariei noi.

În acest oraş nou, capitala unei ţări cu o populaţie de peste 7 milioane de locuitori, se află următoarele teatre: Teatrul Naţional cu două săli, Teatrul Tineretului, Teatrul Armatei, Teatrul de Satiră, Teatrul Frontului Muncii (de fapt, teatrul Municipal — singurul teatru aparţinînd Sfatului Popular), Teatrul Institutului de Teatru. In afară de aceste teatre dramatice profesioniste, mai sînt nenumărate trupe de amatori care dau cu regularitate spectacole în casele de cultură.

Teatrul profesionist bulgar pe care l-am cunoscut în capitala ţării are o orientare limpede realist-socialistă. Dramaturgia contemporană bulgară reflectă eforturile oamenilor muncii în minunata operă de construire a socialismului. Personaje viguroase, conştiente de misiunea pe care o au, apar în piesele noi şi trecînd peste greutăţile inerente construirii unei societăţi noi, desăvîrşesc o minunată operă avînd perspectivele comunismului în faţa ochilor. Nimic nu-i poate opri pe aceşti oameni de la îndeplinirea sarcinilor pe care le au. Chipul lui Damian din piesa *Cei ce caută fericirea* de Orlin Vasiliev (piesă jucată şi la noi la Bucureşti şi în alte oraşe) îl regăseşti în multe din piesele contemporane bulgare. Dar nu numai atît. Probleme de moravuri burgheze rămase încă în societatea de azi se aduc în mod critic pe scenă ca de pildă în *Secretul* de Slavinski şi Danovski, sau gingaşa sarcină a educaţiei copiilor în societatea de azi e tratată în piesa tînărului scriitor Kliment Tacev *Din prea multă dragoste*. Frontul teatral combate alături de celelalte cîmpuri de bătaie în mod limpede pentru o societate nouă, omul nou eliberat de confuzii şi complexe, trăind o viaţă îmbelşugată, conştient de faptul că atît construirea acestei vieţi cît şi apărarea ei depind numai de el.

Aş vrea să încep darea mea de seamă nu prin povestirea unei laturi profesionale a teatrului bulgar, ci a uneia umane. Temeinicia şi seriozitatea oamenilor de teatru mi-au stîrnit admiraţia la fiecare pas. Munca de teatru este considerată tot atît de importantă ca şi alte munci. De aceea, disciplina şi hărnicia actorilor, regizorilor şi tehnicienilor se înmănunchează într-un efort unitar, spre prosperitatea teatrului. Am văzut pe cei mai mari actori ai Teatrului Naţional în corul tragediei antice *Antigona* de Sofocle, am văzut nenumăraţi actori jucînd azi roluri principale, iar mîine, făcînd figuraţie. Aş fi nedrept cu noi, dacă aş spune că acolo acest fenomen îmbucurător nu mai ridică probleme dar faptul că se realizează cu regularitate este demn de a fi luat în seamă. Principiul acesta nu se aplică însă numai ca să fie aplicat. El este folosit doar în locul unde este absolut necesar, sau unde cerinţele unei trupe prea puţin numeroase o impun. În asemenea ocazii însă, acest principiu se aplică fără comentarii.

In al doilea rînd, rareori am văzut spectacole, care se jucau de multă vreme, degradate. Bineînţeles că ritmul uneori era slăbit, sau plastica mişcărilor căpătase după un timp o oarecare aproximaţie, dar acea „îmbogăţire", prin efecte din proprie iniţiativă, am întîlnit-o extrem de rar. Actorii bulgari îşi joacă rolurile cu un sentiment de mare respect. Faptul acesta te izbeşte de la început, cînd intri într-o sală de teatru. Chiar dacă unii actori sînt — în unele cazuri — mai puţin dotaţi, convingerea cu care se dăruiesc personajelor trece rampa.

Scenă din „Iubirea" de Orlin Vasiliev — Teatrul Național din Sofia

Primul spectacol pe care l-am văzut a fost *Antigona* de Sofocle, la Teatrul Național, pusă în scenă de regizorul grec Musenidis, invitat special pentru această piesă. Musenidis a lucrat trei luni cu echipa de actori, înmănunchind aproape toată trupa Naționalului, în felul următor: dimineața numai cu personajele, după masă numai cu corul, iar mai tîrziu cu corul împreună cu soliștii, iar seara cu decoratorii și echipa tehnică. Tot personalul a fost supus la eforturi supraomenești, deoarece regizorul cerea să-i fie respectată fiecare indicație, pînă la cel mai mic gest. Concepția lui regizorală dădea corului un rol deosebit de important. 40 de bărbați, cei mai buni actori ai teatrului, în costume largi ale epocii respective, ținînd în mînă toiege încovoiate la capătul de sus, evoluau pe scenă pînă în avanscenă (fosa de orchestră fusese acoperită cu o platformă și un sistem de scări) în diverse formații plastice — foarte frumos găsite —, cu gesturile corespunzătoare, executate de toți deodată. Uneori, gesturile și mișcările evoluau în contratimp. Toate aceste formații plastice erau însă în deplină concordanță cu textul spus perfect la unison de 40 de guri, care, în anumite momente, erau însoțite de mișcări de dans, împreună cu cîntec. Corul funcționa foarte divers: versuri, cîntec, mișcări plastice și dans, pe rînd, combinate unele dintre ele, s-au chiar toate odată. Preciziunea cu care se executa totul, precum și corespondența cu momentele de conflict transmiteau în sală un fluid care interesa spectatorii și le menținea atenția mereu încordată. Trebuie precizat că acest spectacol are un mare succes de public. El reprezintă unul din spectacolele de rezistență ale Teatrului Național. În oricare zi se programează, sala e plină, iar bilete nu se mai găsesc la casă de sîmbătă dimineața. Sigur că se pot face și critici spectacolului. Există uneori un abuz de plasticitate, interpreții cad uneori pe al doilea plan față de cor (or corul, oricît de interesant ar fi, trebuie să rămînă mereu un secondant al tragediei), dar spectacolul are la bază un gînd clar, plin de poezie. Iar faptul că o punere în scenă a făcut accesibilă marelui public o tragedie antică, subliniind și nefalsificînd ideile poetului dramatic, mi se pare demn de luat în seamă. Nu mă opresc asupra interpreților din acest spectacol, doar din pricina lipsei de spațiu, deși au avut multe virtuți în jocul lor. Mi s-a părut mai interesant în acest spectacol regizorul în munca lui cu corul, și de aceea m-am limitat să vorbesc numai despre asta.

La același Teatru Național am avut ocazia să văd chiar premiera piesei *Regele Lear* de Shakespeare, prima punere în scenă (examenul de stat) al unui tînăr regizor Sașa Stoianov. Ceea ce mi-a atras atenția în mod deosebit, în acest spectacol, au fost decorurile artistului emerit Asen Popov. De o simplitate impresionantă, folosind mai ales decorul viu (grupuri de soldați cu lănci și scuturi, sau păduri de flamuri), grupînd oamenii pe diverse planuri și denivelări, se obținea un efect desăvîrșit și foarte în nota piesei. Asen Popov, colorist de mare talent, dădea valori ce duceau la înțelegerea spațiului scenic conform cu situația pe care o găzduia în acel moment. Proiecții fixe sau mișcate (nori, ploaie, furtună etc.), cu o lumină care dădea de nenumărate ori *contrejours*-uri desăvîrșite, întregeau concepția scenografică.

Trebuie să menționez că la Teatrul Național am văzut cele mai bune spectacole. Îmi aduc aminte de altfel că acum trei ani am văzut *Puntea de foc* la același teatru, tot acolo am văzut *Iubirea,* ultima piesă de Orlin Vasiliev, sau poemul procesului de la Leipzig în care rolul principal al lui Gh. Dimitrov îl deținea cu mare succes, un actor tînăr, Ștefan Ghețov.

N-am să uit multă vreme interesanta interpretare, de pe poziții contemporane, pe care regizorul Sirciadjiev a dat-o piesei istorice *Spre prăpastie* a lui Ivan Vazov. O piesă de factură romantică, cu o intrigă greoaie și care ne duce îndărăt la timpurile unei istorii mărețe a poporului bulgar, înainte de cotropirea turcilor. Deci, piesa se petrece cam în a doua jumătate a secolului al XV-lea, după căderea Constantinopolului, cînd otomanii băteau puternic la porțile șubrezite, prin intrigile de curte, ale imperiului bulgar. Decorul, tot al lui Asen Popov, pomenit mai sus, era format din proiecții de fundaluri și planuri înclinate pe turnantă. Mișcarea și concepția regizorală în general căutau latura umană și ținuta aproape statuară a eroilor. Multe tablouri semănau cu picturi de prin mînăstiri, dar cu o stilizare contemporană ...Și să mai citez încă un spectacol bun al Naționalului, jucat la filială: *La poalele Vitoșei* de scriitorul clasic bulgar Iavorov. Menționez spectacolul mai ales pentru doi actori care mi-au plăcut deosebit de mult: Slavka Slavova, o actriță tînără, plină de sensibilitate și temperament, și Asen Milanov, pe care n-am știut multă vreme cu ce actor să-l asemuiesc. În afară de faptul că e deosebit de dotat, mai are o calitate pe care i-am admirat-o de cîte ori l-am văzut jucînd; știe să tacă așa cum presupun că marii mimi puteau tăcea. E prezent în orice parte a scenei, fără să atragă atenția într-un mod deosebit asupra lui. L-am mai văzut pe Asen Milanov și în piesa lui De Filippo *Minciuna are picioare lungi,* în rolul lui Libero. Și în acest spectacol de vervă i-am admirat finețea și discreția jocului. Deoarece piesa lui De Filippo am văzut-o la Teatrul Tineretului, mă voi reîntoarce la ea, o dată cu o mică analiză a acestui teatru.

Nu pot încheia aliniatul consacrat Teatrului Național, fără să vorbesc despre localul în care funcționează acest teatru. Cele două săli sînt într-adevăr lăcașuri de teatru; sala principală stîrnește toată admirația, fiind dotată cu cele mai moderne mijloace tehnice. Totul se pune în mișcare aici electric sau hidraulic. Scena poate lua diverse forme, fiind împărțită pe parcele mici care fiecare poate deveni de sine stătătoare o trapă sau un practicabil de diverse înălțimi. Iar contrabalele sînt manevrate electric și se pun în mișcare cu ajutorul unor butoane. Aparatura electrică cuprinde numai proiectoare cu lentile de mare concentrare (freneluri), numărul lor fiind impresionant. Descriu toate aceste detalii tehnice subliniind că toate scenele Sofiei sînt bine utilate, au dimensiuni acceptabile pentru o scenă de teatru și manevrarea utilajului se face cu pricepere. Aproape toate teatrele au turnante, sau glisante, pe care funcționează două-trei turnante mai mici, concentrice; peste tot, utilajul electric e de cea mai bună calitate, referindu-mă mai ales la lentile și becuri de proiecție.

La Teatrul Tineretului am văzut, după cum am arătat mai sus, piesa lui De Filippo *Minciuna are picioare lungi*. Pusă în scenă de regizorul Boian Danovski — unul dintre cei mai buni regizori bulgari (artist emerit, profesor de regie și arta actorului, inovator în domeniul spectacologic), spectacolul surprinde mai ales prin autenticitate. O atmosferă de mahala napolitană, cu detalii neorealiste care te apropie de filmele pe care le-am văzut în ultimii ani, cu un ritm și o vervă perfect meridionale, toate acestea, împreună cu o bună interpretare despre care am mai vorbit în parte, fac ca spectacolul să fie atrăgător, de calitate și de un real nivel artistic. La „Tineret" am observat cu prisosință o regulă care e valabilă de fapt peste tot: importantul rol al regizorului.

La acest teatru, diferențele între spectacole, datorite regizorilor, erau perfect vizibile.

Iată că după piesa lui De Filippo, am văzut *Vulpea și strugurii* de G. Figueiredo, pusă în scenă de N. Liuțkanov. Spectacolul, deși avea în rolul lui Esop pe unul dintre cei mai iubiți actori, invitat de la Teatrul Național, artistul poporului Constantin Kisimov, avea un stil grandilocvent moralizator, cu accente melodramatice. Cu toate acestea, datorită interpreților și mai ales celui principal, spectacolul a atras mult public. Eu l-am văzut jucîndu-se în cea de a treia stagiune și cu toate astea, cu săli pline. Văzînd mai tîrziu încă o piesă *Civilizația prost înțeleasă,* comedie clasică bulgară de Dobri Voinicov — un fel de *Franțuzitele* de Facca —, mi-am întărit convingerea și mai mult asupra rolului regizorului în acest teatru. Punerea în scenă (R. Mihailov) a avut atîta grație, fantezie, umor de calitate, încît a ridicat piesa, oarecum desuetă, la un nivel foarte înalt. De puțină vreme a fost numit în postul de director și prim-regizor al acestui teatru Kr. Mirski, regizor la Teatrul Național, profesor de arta actorului la Institutul de Teatru. Acesta se ocupă nu numai de conducerea teatrului și de punerea în scenă a unor spectacole, dar și de educarea permanentă a colectivului. Spectacolul *Maria Stuart,* pus în scenă de el, a demonstrat o promovare a tineretului într-o piesă clasică importantă, în urma unei munci susținute, nu departe ca metodă de felul cum se lucrează la Institut. În rolul Mariei Stuart a jucat cu succes o actriță care a părăsit de puțină vreme băncile Institutului și era doar în prima stagiune la acest teatru, iar în Elisabeth a jucat o actriță care absolvise Institutul numai de vreo 7-8 ani.

Trec acum la Teatrul Municipal al Sofiei. Mai bine zis, Teatrul Frontului Muncii, dar fiind singurul teatru din capitala Bulgariei care ține de Sfatul Popular, e supranumit și „Municipal". Trebuie spus că în Bulgaria în general, toate teatrele țin direct de Minister. Sub forma de excepții, uneori ținînd seama de împrejurări specifice locale, cîte un teatru aparține organului puterii locale.

Teatrul Frontului Muncii e cel mai mic din Sofia. Sala are cam 350 de locuri și nu e situată chiar în centru. Spre marea mea mirare, deși posedă un colectiv înzestrat, teatrul are în spectacolele sale o orientare puțin melodramatică la drame și puțin șarjată la comedii. Am văzut de pildă o piesă bulgărească contemporană *Din prea multă dragoste* de Kliment Tacev, care dezbate o problemă de educație a copiilor. Cît privește orientarea spectacolului (punerea în scenă aparține actorului Mandadjiev — care e și directorul teatrului) ea este puțin melodramatică. Aceeași trăsătură a reieșit și în *Copacii mor în picioare* de Al. Cassona, sau în *Pygmalion* de G. B. Shaw. Se pare că această trăsătură intră în stilul teatrului. Prezența actriței emerite de la Teatrul Național, Olga Kirceva, în spectacolul *Cuibul de piatră* a adus o notă de sobrietate, care a făcut ca întreaga linie a spectacolului să capete o amprentă de umanitate. Această piesă destul de gingașă ca rezolvare morală și-a găsit la *Trudov front* linia ideologică justă, atacînd din plin moravurile burgheze ale Finlandei secolului nostru.

La acest teatru, am remarcat actori talentați ca Mandadjiev, Katia Zehireva (Eliza Doolittle), N. Kumanova (d-na Higgins), G. Mladenov (H. Higgins) etc.

Cu o echipă regizorală completă, acest teatru s-ar putea dezvolta foarte frumos, așa cum s-a dezvoltat în ultima vreme la noi Teatrul Muncitoresc C.F.R. Sînt forțe actoricești tinere și interesante în acest teatru.

Am lăsat la urmă cu intenție cel mai tînăr teatru al capitalei Bulgariei: Teatrul de Satiră. Înființat doar de vreo doi ani, cu o conducere regizorală foarte dotată (director și prim regizor Boian Danovski), acest teatru își propune să fie cel mai politic dintre toate. Mereu în actualitate, combătînd dușmanul și rămînerea în urmă în perioada construirii socialismului, teatrul duce o luptă susținută pentru a-și alcătui un repertoriu corespunzător. Acest teatru are cel mai larg consiliu artistic, în sensul atragerii a cît mai multor oameni din afară. Teatrul este în legătură directă cu revista satirică „Spinul", merge în întreprinderi, organizează reuniuni comune cu spectatorii etc. Are două săli: una mare pe care o împarte cu Teatrul Național (filiala acelui teatru) și una mică de vreo două sute de locuri, unde se va juca un repertoriu de miniaturi. Anul acesta s-au reprezentat la acest teatru *Secretul,* o piesă bulgărească de Danovski și Slavinski, *Douăsprezece scaune,* dramatizare după Ilf și Petrov, și *Mielul turbat* de A. Baranga. În pregătire o piesă sovietică *Fereastra deschisă* de Braghințeva și *Ploșnița* de V. Maiakovski. Se mai joacă de anul trecut *Baia* de Maiakovski, *Blestematele fantome* de De Filippo și un spectacol de satiră-miniaturi, *D.D.T.* Intenția e să se facă un teatru viu, strîns legat de public. Iată de pildă că, în perioada cînd eram eu acolo, a fost invitat personalul Ministerului Poștelor la piesa *Secretul* în care eroul principal este un factor poștal. Iar după reprezentație, s-a făcut o amplă discuție cu spectatorii, ca după aceea toată lumea, actori, spectatori, să fie invitați în holul teatrului, la un bal cu program.

Dar, nu numai în domeniul repertoriului sînt proiecte și chiar realizări interesante ale acestui teatru, ci și în domeniul spectacologic. Directorul teatrului, deși nu mai e la prima tinerețe, este într-o permanentă căutare de forme noi, cît mai atractive pentru public. El a părăsit Teatrul Național acum doi ani, trecînd în fruntea acestui teatru mititel cu o trupă de numai 24 de actori, pentru a putea experimenta căutările sale. Spectacolul *Secretul*, scris în parte și realizat de el, demonstrează că drumul căutărilor acestui regizor este perfect axat pe linia realismului socialist, luîndu-și ca model de plecare spectacolele Teatrului de Satiră din Moscova. Și *Douăsprezece scaune*, pus în scenă de G. Ostrovski, cel de-al doilea regizor al teatrului, poartă amprenta acestui spirit novator. Menționez că publicul spectator vizitează foarte susținut acest teatru. Pe baza datelor pe care le cunoaștem pînă acum, Teatrul de Satiră din Sofia are toate șansele să se dezvolte cu pași repezi, devenind într-adevăr un teatru ancorat pe deplin în actualitate.

Și în loc de concluzii, care cred că s-au putut degaja pe parcurs, aș vrea să mai spun că opiniile oamenilor de teatru bulgari nu mi s-au părut de loc elastice cînd apreciau cîte un spectacol. Nici presa, nici opinia publică nu erau împărțite atunci cînd calificau un spectacol drept nereușit, sau, dimpotrivă, toată lumea vorbea în termeni laudativi de o reușită. Doar în privința comentariilor legate de detalii, părerile apăreau uneori diferite; ca apreciere generală însă, în majoritatea cazurilor marea mulțime era în număr zdrobitor de acord. Dacă un actor îmi relata că un spectacol a fost bun cu o seară mai înainte, puteam fi sigur că din cei zece pe care i-aș mai întreba, cel puțin nouă vor spune ca primul. Nu știu de ce, dar asta m-a impresionat, mai ales că ducîndu-mă să văd spectacolul, îmi dădeam seama că opinia publică judecase într-un mod obiectiv și onest.

Drumul teatrului bulgar mi s-a părut limpede și ascendent. Dorința tuturor ca teatrul să meargă din ce în ce mai bine, este impresionantă. Un schimb de experiență mai strîns, între teatrul romînesc și cel din țara vecină, ar fi, cred, de un folos reciproc.

Mihai Raicu

TEME ȘI CĂUTĂRI ÎN REPERTORIUL ITALIAN CONTEMPORAN

Cum se prezenta repertoriul național în momentul căderii fascismului și a doua zi după terminarea celui de al doilea război mondial? În timpul celor 20 de ani de regim fascist, din rațiuni autarhice și antirasiale, reprezentarea autorilor străini suferise puternice restrîngeri și, în afară de cei cîțiva maghiari care cultivau genul bulevardier evazionist și de anumite reluări ale lui Shaw (programat pentru că era socotit antienglez), multe opere interesante și valoroase din punct de vedere al conținutului au fost ținute departe de scenă. În repertoriul italian „triunghiul", comedia de situații, dezbaterile găunoase de ordin psihanalitic și banal și-au găsit o largă și generoasă ospitalitate; foarte rare — încercările anticonformiste; aproape nule — pozițiile de revoltă față de atîta stupiditate.

Astfel, teatrul italian — ca și celelalte arte cu excepția filmului — nu și-a cîștigat conștiința posibilităților de denunțare, de document, de perspectivă a vieții sociale italiene, și nu a izbutit să închege un tablou cît de cît complet al societății italiene. Căci, această analiză a societății — și implicit, a motivelor ei de luptă și de afirmare a unor noi principii și exigențe — nu ni s-a părut a fi, în teatrul italian, clară și constructivă. Perioada de opresiune fascistă — sufocarea inteligenței în favoarea „clișeului", a „modei" prefabricate și formale, a lăsat urme; ieșirea din această perioadă nu putea să creeze deodată premisele unei dezbateri mai ample, mai reale, mai serioase. Afirmăm că nu e ușor să poți căuta la noi în Italia, semnificația unei participări populare, fie la război, fie la lupta împotriva fascismului, fie la bătăliile pentru democrație — și aceasta din multiple și diverse motive. Printre multele cauze: constrîngerea pe care clasa diriguitoare a țării a operat-o nu numai înainte și în timpul fascismului, dar pe care o operează și astăzi în privința culturii și a patrimoniului cultural al Italiei. Cu toate acestea, nu se poate spune, hotărît, că au lipsit anumiți fermenți, că s-au manifestat „dezertări" *în absolut* de la bătălia pentru o scenă națională, înțelegînd prin național un teatru care înmănunchiază valorile semnificative ale oamenilor noștri, care să se inspire din problemele noastre, care să se lege de tradiția cea mai sănătoasă, inclusiv cea cu caracter dialectal, din care, cu unele rezerve, s-a născut o întreagă literatură înfloritoare și un teatru de enormă eficiență pentru istoria moravurilor.

Astfel, unele încercări au fost făcute și ele merită mențiunea noastră. Roberto Zerboni (un autor poetic, prea repede uitat) a fost unul dintre puținii care, într-un triptic de ținută nobilă și de o interesantă redactare, a vrut să se apropie de scenele vieții de război, mai precis, ale războiului partizan. În *Antonio* povestește durerea unei mame care, împreună cu logodnica fiului ucis de nemți, așteaptă, mai mult chiar, se încăpățînează să aștepte, să vorbească cu fiul ei, ca și cum acesta ar fi încă viu și aproape de ea. În *Pian della Neve* (Podișul zăpezilor) descrie procesul unui trădător și în *Veglia* (Veghe), înfățișează, cu accente poetice, transportarea cadavrului unui partizan împușcat în munți, de către o fată care duce trupul departe de focul luptei pentru a-l îngropa.

Carlo Terron, critic remarcabil, a încredințat scenei două sau trei lucrări interesante : *Giuditta,* o valoroasă operă pe tema rezistenței, *Avevo piú stima dell'idrogeno* (Aveam mai multă stimă pentru hidrogen), o delicată, amară, dar și ascuțită versiune satirică asupra noii invenții atomice, demonstrînd în aceste lucrări calități și daruri remarcabile în inspirata lor originalitate teatrală.

În ultimii ani, s-a afirmat Federico Zardi, polemist ascuțit, care, cu *I Giacobini* (Iacobinii) a revalorificat într-o măsurată analiză dramatică revoluția franceză, în timp ce, cu *Tromboni* (Găunoșii) a exercitat o acidă satirizare a moravurilor, referindu-se la „baloanele umflate" ale finanței, artei, gazetăriei, justiției, politicii. În schimb, în *Serata di gala* (Serata de gală) și-a atenuat vigoarea satirică, contaminînd-o cu o narație dramatică, care nu a contribuit prea mult la claritatea și coerența lucrării. Oricum însă, Zardi rămîne unul dintre scriitorii cei mai combativi ai generației de după război.

Un alt autor care a văzut triumful scenic a două din lucrările sale, este Luigi Squarzina, mai ales cu *Tre quarti di luna* (Trei sferturi de lună) unde se ia poziție față de educația ideologică a tineretului în timpul fascismului, precum și cu *Romagnola,* o „paradă" (peste patru ore de spectacol) a perioadei 1940—1945, în care, sub pretextul unei povești de dragoste, asistăm la întîmplările cele mai semnificative și tipice ale acelor frămîntați și întunecați ani ai istoriei noastre naționale.

Aldo Nicolai și Giampaolo Callegari sînt ultimii doi autori ai noii generații, care s-au inspirat în mod hotărît din cronică și care, prin aceasta, au înțeles să denunțe nedreptățile și viciile înrădăcinate în societatea italiană. Atît cu *Teresina* și *La stagione delle albicocche* (Anotimpul caiselor) ale celui dintîi, cît și cu *Le ragazze bruciate verdi* (Fete jertfite) a celui de al doilea, teatrul de cronică și-a dobîndit o fizionomie proprie și, cu unele rezerve, o proprie funcție și justificare dramatică.

Alți autori, ca : Dursi, Pirro, Bassano. Rocca, și-au început cercetările în vederea obținerii unui stil personal și adecvat față de societatea contemporană și de motivele ei cele mai evidente.

Dar drumul nu e ușor, criza repertoriului — care e o ramificație a crizei mai generale și violente a sistemului capitalist — nu poate fi depășită doar prin pronunțarea unei singure formule „magice" de înnoire și înviorare. Totuși, am fi răi profeți dacă nu am afirma că în jurul nostru, al teatrului nostru, nu s-ar întîmpla ceva înnoitor. Căci se profilează o angajare mai mare și mai multă seriozitate ; există o revoltă lentă, și totuși palpabilă, împotriva metodelor și a confecțiilor de clișeu ; există voința de a căuta și de a găsi motive mai trainice și mai sincere, care să asigure o perspectivă durabilă ; înmugurește, în sfîrsit, o conștiință și o exigență a dramaturgilor de a se uni într-un mănunchi capabil să dăruiască țării o dramaturgie demnă de un repertoriu național. Toate acestea sînt, în orice caz, elemente care ne îndeamnă să nădăjduim. Și oricum, sîntem siguri că, în aceste elemente, recunoaștem cauzele și esența unui stimulent spre căutare și spre luptă, care vor putea determina rezultate noi și vor putea confirma succese noi.

Carlo Di Stefano

cărți-reviste

TEATRUL ROMÎNESC OGLINDIT ÎN REVISTA BULGARĂ „TEATĂR"

În cei doisprezece ani de activitate, revista bulgară „Teatăr" a pus la dispoziția cititorilor săi o seamă de materiale informative și de orientare privind viața teatrală din Republica Populară Romînă. De asemenea, n-au fost trecute cu vederea nici unele acțiuni organizate cu scopul de a stimula dezvoltarea artei teatrale de la noi din țară — cum au fost, de pildă, Decada dramaturgiei originale, Festivalul teatrelor dramatice și Concursurile tinerilor artiști, care au devenit tradiționale în mișcarea noastră teatrală.

Dacă răsfoim paginile celor trei numere ale revistei de teatru bulgare, apărute în 1959, vom constata că în fiecare număr se dau vești și se fac comentarii pe marginea activității teatrelor noastre. Așa de pildă: în numărul 3 din 1959, criticul de artă Stoian Naidenov — care în 1958 ne-a vizitat țara — face o amplă expunere asupra dezvoltării teatrului în Republica Populară Romînă, subliniind faptul că „arta teatrală din Romînia frățească este în plină ascensiune, fapt care constituie o expresie grăitoare a grijii Partidului Muncitoresc Romîn față de această artă și creatorii ei". Dintre cele 38 de spectacole la care a asistat, Stoian Naidenov a putut să-și facă o idee justă asupra drumului pe care merge teatrul romînesc. Referindu-se la aceasta, el spune că „teatrul romînesc merge sigur pe drumul larg al realismului socialist".

A fost impresionat în mod deosebit de spectacolele Teatrului Național „I. L. Caragiale": „Acesta este un teatru cu bogate tradiții, cu o înaltă cultură. Puține țări din lume pot să se laude cu un asemenea excelent ansamblu, care cuprinde actori atît de talentați și foarte deosebiți ca gen, ca acest teatru. Aici, alături de I. L. Caragiale și M. Sebastian, își găsesc o caldă primire și Gogol și Goldoni. Iar cine vede spectacolele acestui teatru, poate să-l cunoască și pe Gogol și pe Stein și pe Ostrovski".

Apreciind valoarea artistică a unor spectacole din cadrul Festivalului teatrelor dramatice, el a subliniat existența, la ora actuală, în R.P.R., a unei pleiade de tineri regizori care constituie o garanție pentru teatrul romînesc. Schimbul de mîine este asigurat: „Cel mai interesant tînăr regizor din Romînia — spune criticul de artă bulgar — este fără îndoială Horea Popescu. Spectacolele montate de el au constituit vîrful Festivalului teatrelor dramatice".

Bogata recoltă teatrală cu care a luat cunoștință în timpul șederii sale, l-a făcut să creadă că e ceva ciudat în faptul că nici în R.P. Bulgaria nu sînt cunoscute marile succese ale teatrului romînesc și nici noi nu știm prea multe despre înflorirea artei teatrale bulgare. „Și doar sîntem vecini și mergem pe același drum. Vizitele reciproce ale teatrelor noastre naționale ar contribui foarte mult la cunoașterea celor două popoare. E timpul, de acum, să se realizeze un contact mai lărgit între oamenii de teatru din aceste două țări. Acest lucru va fi de mare folos și pentru unii și pentru alții" — încheie S. Naidenov.

Revista consemnează și munca rodnică a regizorului Mihai Raicu, care a montat piesa lui Aurel Baranga *Mielul turbat* la Teatrul de Satiră din Sofia. Autorul cronicii subliniază că spectacolul este bine regizat și se bucură de aprecierea publicului.

MEMORIILE LUI ILINSKI*

Explicînd în introducere ce l-a determinat să-și scrie memoriile, Ilinski vorbește despre „sentimentul datoriei cetățenești neîmplinite, în transmiterea ștafetei creatoare către generația următoare". Pornind de la această idee, care marchează o înaltă responsabilitate proprie eticii actorului sovietic, el și-a conceput cartea ca pe „o autobiografie cu povestiri, digresiuni și gînduri despre munca mea și aceea a colegilor mei de pe tărîmul teatrului, cinematografului și estradei".

---

* Igor Ilinski: *Despre sine însuși* (revista „Teatr", nr. 5—12/1958, 1—2/1959).

Autorul începe memoriile sale prin încercarea de a-și identifica vocația artistică și primele interese teatrale încă din vîrsta de aur a copilăriei. După ce a izbutit să se îndrăgostească de scenă, scrie în anii adolescenței o serie de miniaturi teatrale, dintre care una — *Călăul parizian* — i se joacă. La 16 ani — îndată după revoluția din februarie — dă examen și intră la școala de teatru a lui F. Komissarjevski. Foarte curînd își fac loc primele experiențe creatoare, primele roluri, primele emoții și intense trăiri scenice. Nu trece multă vreme și Ilinski joacă, mai întîi la Teatrul de Artă și după aceea la teatrul lui Meyerhold. Cam în același timp — prin 1923 — face și primul experiment cinematografic, interpretînd un rol în filmul *Aelita,* turnat după romanul lui Alexei Tolstoi.

Anii următori încep să cunoască „consacrarea actorului, care îl joacă pe Prisipkin în *Ploșnița,* interpretînd cu mult succes și alte partituri din repertoriul maiakovskian. Diverse roluri în filme de mare popularitate, frecventele seri de lectură artistică — și Ilinski e un maestru al acestui gen atît de dificil —, dar mai cu seamă activitatea teatrală neobosită îl fac unanim apreciat cu mult înainte de intrarea la Teatrul Mic, în 1938. Încununarea activității sale creatoare are loc însă tocmai în aceste două decenii deosebit de rodnice, petrecute în „casa lui Ostrovski".

Memoriile lui Ilinski — a căror publicare continuă în revista „Teatr" — au darul de a aduce o amplă și interesantă informație, care confundă de foarte multe ori viața actorului cu istoria teatrului sovietic. Sînt evocate în paginile lucrării o serie de figuri proeminente ale culturii teatrale — Komissarjevski, Sahrovski, Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Meyerhold —, scriitori care s-au legat de scenă ca Maiakovski, Esenin ș.a. Niciodată nu e adoptat tonul anecdotei istorice, niciodată nu e pusă pedala pe aspectele minore ale vieții de culise.

Autorul nu se mărginește la informația nudă, adoptînd adesea o avizată poziție critică în raport cu diverse fenomene teatrale ale vremii. Edificatoare pe această linie sînt amintirile legate de munca cu Meyerhold. Beneficiind de o cunoaștere amănunțită — datorită timpului destul de îndelungat petrecut în teatrul lui Meyerhold —, Ilinski întreprinde o dezbatere temeinică asupra biomecanicii, asupra spectacolelor excentrice pe teme clasice (*Pădurea, Revizorul* ș.a.) realizate de acest regizor plin de aprige contradicții. Menționînd unele aspecte pozitive ale activității lui Meyerhold, Ilinski nu se lasă furat de amintire și descoperă evidentele laturi negative ale aceluia ce se intitulase conducătorul unui „Octombrie teatral".

Paginile pasionante, cu ramificate implicații în întreaga mișcare teatrală de după revoluție, scrise de Ilinski, demonstrează în mod practic evoluția sa, dezvoltarea creatoare a unuia din marii actori contemporani, care s-a născut ca artist în epoca sovietică și a mers în pas cu ea.

Îngrijita, fermecătoarea formă literară a memoriilor face ca ele să fie citite ca un roman și nu ca o simplă relatare istorică. Această caracteristică a lucrării îi lărgește considerabil sfera de influență, transformînd-o dintr-o carte adresată poate inițial specialiștilor, într-o operă destinată unui cerc întins de cititori interesați de teatru, de artă în general. În același timp, forma aceasta atractivă nu-l împiedică deloc pe autor să comunice reflecții profunde, opinii teoretice foarte interesante asupra teatrului sovietic, asupra teatrului în general.

Împletind istoria cu literatura, informația exactă cu figura de stil, gîndirea teoretică profundă cu relatarea atractivă, memoriile lui Ilinski dezvăluie geneza și formarea unei mari personalități actoricești, aducînd în același timp mărturii imediate, prețioase, în legătură cu cea mai mare mișcare teatrală a contemporaneității. În această perspectivă, adăugirea unui întreg cortegiu de alte atribute laudative cu privire la valoarea deosebită a lucrării devine aproape inutilă.

Horia Deleanu

I. P. 2, c. 1690

BIBLIOTECA ACADEMIEI

Coperta I: Marcela Rusu (Femeia-comisar) și Constantin Rauțchi (Marinarul răgușit) în Tragedia optimistă *de Vs. Vîșnevski — Teatrul Național „I. L. Caragiale"*

Coperta IV: Ernst Busch în rolul titular din piesa Viața lui Galilei *de Bertolt Brecht — „Berliner Ensemble"*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

teatrul

11

Lei 5